

ORNAMENTEN SCHATZ



VERLAG · JULIUS HOFFMANN · STUTTGART



ORNAMENTENSCHATZ

DER ORNAMENTEN SCHATZ

EINE SAMMLUNG HISTORISCHER ORNAMENTE ALLER KUNSTEPOCHEN

HERAUSGEGEBEN VON
H. DOLMETSCH

VIERTE NEUBEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE MIT 100 TAFELN UND ÜBER 1000 TEXTILLUSTRATIONEN

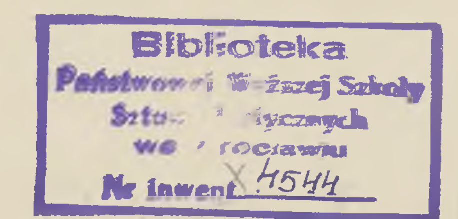




S T U T T G A R T
VERLAG JULIUS HOFFMANN



Groteske aus „Ovale“
von H. Janssen



Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart



INHALTS-VERZEICHNIS



Mit Stempeln gepreßte rote Backsteine aus der Fabrik des Klosters St. Urban (Kt. Luzern). Zweite Hälfte des XIII. Jahrh.



Pompeji. Mokaikboden aus weißem und schwarzem Marmor im Hause des „Tragischen Dichters".



Abb. 12. Reliefdarstellung von einem ägyptischen Grabmal im Ägyptischen Museum, Berlin.

Ägyptisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 1

Die ägyptische Kunst, uralt aber keineswegs von starrer Einförmigkeit, wie man früher allgemein annahm, sondern das Ergebnis stetiger Entwicklung, gliedert sich in mehrere Perioden: Auf die prähistorische Epoche folgte die Kunst der Frühzeit (etwa 3300—2840), dann die des alten Reiches oder der Pyramidenzeit (ungefähr 2840—2540), der sich nach Jahrhunderten inneren Verfalls die Kunst des mittleren Reiches (etwa 2000—1785) anschloß. Eine zweihundertjährige Zwischenherrschaft der Hyksos, eines aus dem südlichen Palästina eingedrungenen Beduinenstamms, hat keine künstlerischen Spuren zurückgelassen; ihr folgt das neue Reich (etwa 1580—1180) und schließlich nach einer lybisch äthiopischen Zwischenperiode die Spätzeit.

Schon in den ältesten vorhandenen Werken ägyptischer Kunst sind alle ihre Besonderheiten erkenntlich, so daß angenommen werden muß, ihre eigentliche Entstehungszeit liege weit jenseits aller Denkmäler-Überlieferung. Aus der Periode des alten Reiches mit der Totenstadt Memphis als künstlerischem Mittelpunkt haben sich fast nur Grabbauten erhalten, vor allem jene riesenhaften Pyramiden, die unverwüstlichsten Gräber, die jemals erdacht und ausgeführt worden sind. Im mittleren Reich, dessen Kunstzentrum im Fayûm liegt, treten an Stelle der Pyramiden umfangreiche Felsengräber, während sich die Periode des neuen Reiches mit Theben als Mittelpunkt durch gewaltige Tempelbauten auszeichnet. Monumentale Alleen von Sphinxen oder liegenden Widdern führen zu turmhohen Toren (Pylonen), die flankiert von Obelisken und sitzenden Kolossal-Statuen den Eingang zu den Höfen und den weiten vielschiffigen, durch Oberlichter beleuchteten Tempelhallen vermittelten. Die Spätzeit verlor diese Vorliebe für das Kolossale fast ganz; sie greift in ihrer Kunst vielfach auf Werke des alten und mittleren Reiches zurück und gelangt so zu einem altertümelnden Stil, der sich nur noch einmal in den Bauten von Philä (etwa um 350) zu einzigartiger Leistung aufschwang.

Farbe und Ornament sind in der ägyptischen Baukunst von ausschlaggebender Bedeutung; sie überziehen alle Wände und Architekturteile im Inneren wie im Äußeren, mildern den Eindruck des Gewaltigen, unterbrechen eintönige Linien und ersetzen die fehlende Gliederung.

Schon in den allerältesten Zeiten waren die Wände der Grabkammern mit anmutig erzählenden Bildern aus dem Volks- und Familienleben geziert, die zusammen mit den hier geborgenen, technisch vollendet ausgeführten Geräten, Schmuckgegenständen und sonstigen Erzeugnissen kunstgewerblichen Fleißes die wichtigsten Quellen für unsere Kenntnis ägyptischer Kultur abgeben. Diese Wandbilder wurden meist in flach erhabenen und bemalten Reliefs mit tief eingegrabenen Konturen ausgeführt, wobei ihre höchsten Erhebungen mit den Wandflächen in einer Ebene bleiben. Hin und wieder finden sich auch Bilder, die auf mörtelbeworfener Fläche aufgemalt sind. In der früheren Zeit liegt den Wanddekorationen der Gedanke zugrunde, eine Verhüllung der Wände mit gestickten Teppichen nachzuahmen; die einzelnen Darstellungen, meist Szenen aus dem Leben der Verstorbenen, bald einstreifig, bald in mehreren Reihen übereinander, werden von Borten rein dekorativer Art umrändert, gleichsam als wären sie an die Mauer angeheftet. Die teppichartigen Flächenmuster (Taf. 1, Abb. 4, 5 und Abb. 16—19, S. 2), zeichnen sich stets durch anmutige Symmetrie und geschickte Verteilung aus. Auch die Decken wurden mit bunten Matten, oder kunstvoll geflochtenen Spiral- und Pflanzenmustern bemalt.

Bei der Wanddekoration der Tempel ließ man sich von der Vorstellung leiten, daß das Heiligtum ein Abbild der Welt sei; dementsprechend wächst vom Boden, der am Sockel durch Pflanzendekorationen, durch Lotus- und Papyrusstauden, auf schwarzem Grunde versinnbildlicht ist, dichtgedrängt der ebenfalls in all seinen Gliedern der Pflanzenwelt nachgebildete Säulenwald empor, bis zu der blauen Decke, die durch aufgemalte Sterne als Abbild des Himmels gekennzeichnet wird. Geflügelte Sonnen mit den Uräusschlangen (Taf. 2, Abb. 1 u. 2), gewaltige Geier (Textabbildung 19, S. 4), Skarabäen

(Dungkäfer, Taf. 1, Abb. 2), die Tierkreise und sonstige astronomische Symbole bereichern in späteren Perioden di Bemalung der oberen Raumabschließungen. Außer dem Papyrus und der Lotusblume, dem Attribut der Isis und dei Symbol der erzeugenden Naturkraft, finden auch Nymphäen, Schilf und Palmzweige mannigfache Verwendung. Bei de Darstellung des Menschen, die oft überraschend scharf in der Beobachtung ist und stets Porträtähnlichkeit anstreb werden Kopf, Beine und Füße nur im Profil gezeichnet, während doch gleichzeitig beide Schultern sichtbar sind.

Die Färbung der Bilder und Ornamente bleibt durchweg konventionell ohne Schattierung und ohne Luftperspek tive, sie gibt volle Farbentöne unvermittelt nebeneinander mit starken Konturen. Die in der Regel angewendete Farben skala beschränkt sich auf Rot, Blau, Gelb, Schwarz, Weiß und Grün. Der Grund ist mitunter gleich dem der Socke dunkelfarbig gehalten, doch wurden im allgemeinen in Rücksicht auf die Deutlichkeit der flächigen, oftmals dicht inein ander komponierten Darstellungen und die größere Lesbarkeit der Hieroglyphen helle Grundfarben vorgezogen.

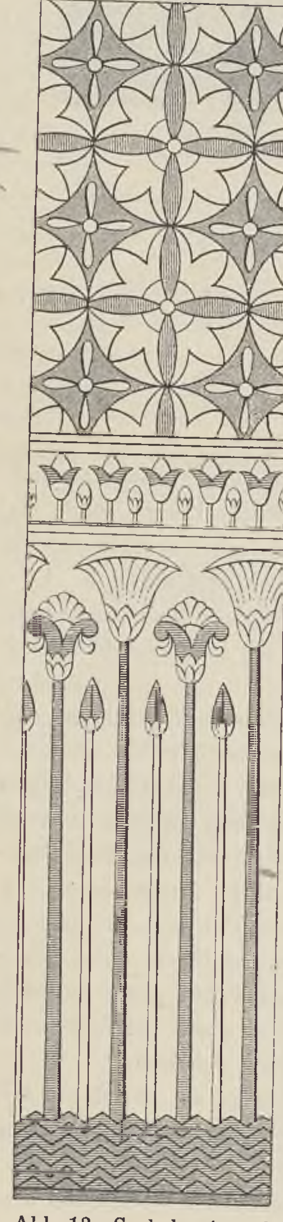


Abb. 13. Sockel mit aufgemalten Lotus- und Papyrusstauden.



Abb. 14. Kopf der Göttin Hator. Seite eines Kapitells in rotem Granit.



Abb. 15. Eine Opfertafel.
Abb. 14 und 15 im Ägyptischen Museum, Berlin.



Abb. 16.



Abb. 17.



Abb. 18.



Abb. 19.
Abb. 16—19. Gemalte Flächenmuster und Bordüren.

Als Untergrund für die Malereien diente eine Stuckverkleidung der Mauern aus Sand und Kalksteinen oder Ziegeln, der vor der Bemalung noch einen firnisartigen Überzug erhielt. Die Wände besonders ausgezeichneter Bauteile, wie der Sarkophagzimmer in den Pyramiden, bestehen aus prachtvoll rosenfarbigen äthiopischen Granitplatten, die hochpoliert, skulpiert und durchweg mit einer Farbenglasur bekleidet waren. Die polierten Flächen sind hierbei mit durchsichtiger Emailfarbe überzogen, während der mattgelassene Grund der Hieroglyphen und Bilder mit undurchsichtigen, opaken Farben bedeckt ist. Eine andere Wandinkrustation besteht aus fayencierten Bimssteinplatten in Form von dicht aneinander gereihten senkrechten Zylinderabschnitten; auch wurden 2 bis 3 cm große Porzellanplättchen in mehreren Farben als Bekleidung verwendet, wohl die ältesten Beispiele der später so sehr beliebten Wandmosaiken.

Abbildungen der Tafel 1: Abb. 1. Bemalte Relieffigur von einer Säule des Tempels zu Denderah. Abb. 2 und 3. Malereien von Mumiengehäusen. Abb. 4 und 5. Flächenmuster von einem Mumiengehäuse im Louvre, Paris. Abb. 6. Gemalte Bordüre von einem Sarkophag. Abb. 7 und 9. Bordüre von einem Mumiengehäuse im Britischen Museum, London. Abb. 8. Ornament auf einem hölzernen Sarkophag, London. Abb. 10. Teil eines Halsbandes, London. Abb. 11. Bordüre auf einem Sarkophag, London.



MALEREI UND PLASTIK.

Ägyptisch

Pfeiler und Säulen und ihre Dekoration. Zu Tafel 2

Die Freistützen spielen als bauliche und dekorative Elemente in der ägyptischen Architektur eine wichtige Rolle. Von den Pfeilern und Säulen des alten Reiches hat sich in den geringen Tempelresten nur wenig erhalten. Von Pfeilern ist nur die einfache, im Grundriß viereckige Stütze nachweisbar; von Säulen aber sind bereits die später hauptsächlich vorkommenden drei Formen: die Lotussäule (Tafel 2, Abb. 4), die Papyrussäule (Tafel 2, Abb. 3 und 6) und die Palmensäule (Tafel 2, Abb. 5 und Abb. 16, S. 4) aus heimischen Pflanzenmotiven fertig entwickelt vorhanden. Der Schaft erhebt sich stets auf niedriger Basis und trägt ein Pflanzenkapitell, auf dem gestützt durch eine Platte (Abakus), der Tragbalken aufruht. Die Lotus- und Papyruskapitelle bestehen entweder aus einer einzigen Blume, die bald als Knospe, bald als Blüte dargestellt ist, oder aus einem von Bändern zusammengehaltenen Strauß von Knospen oder Blüten. Dementsprechend ist der Schaft das eine Mal als einzelner Pflanzenstengel ausgebildet, das andere Mal als zusammengeschnürtes Bündel runder Lotusstengel oder dreikantiger Papyrusstauden (vergl. Tafel 2, Abb. 3 und 4).



Abb. 10. Gemalte Säule mit Schutzdachgesims.

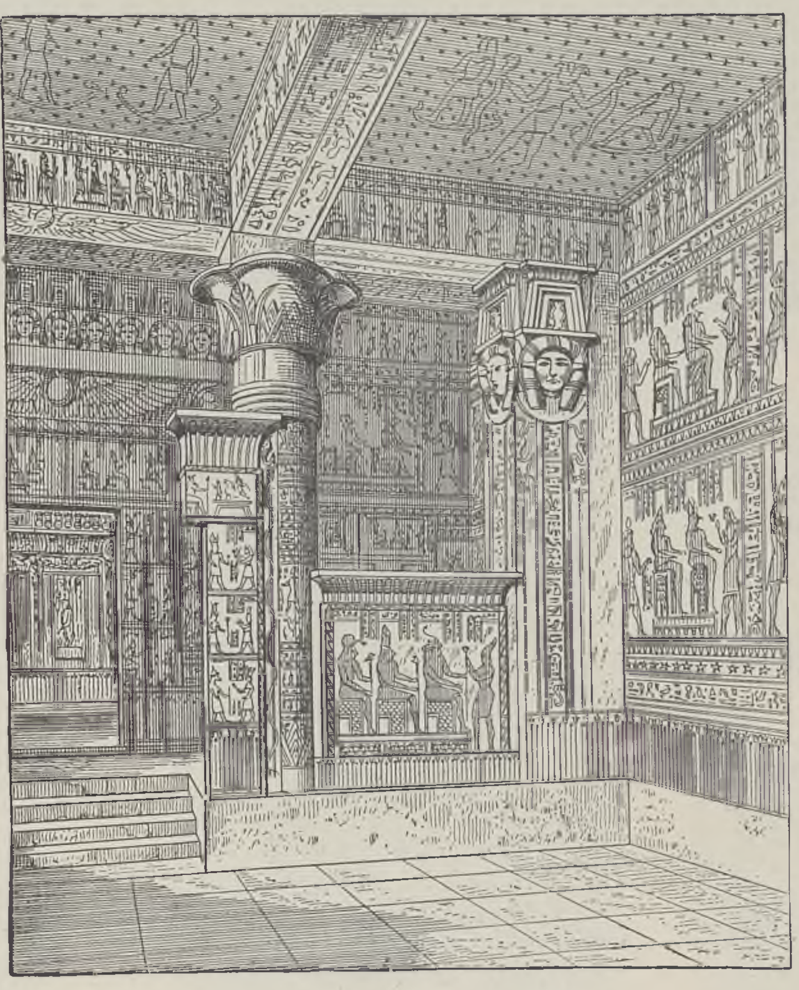


Abb. 11. Ägyptischer Innenraum.

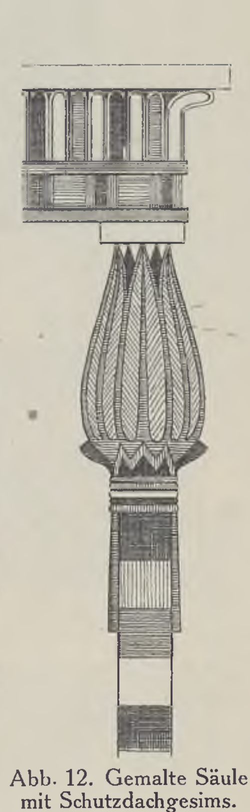


Abb. 12. Gemalte Säule mit Schutzdachgesims.

Zur Zeit des mittleren Reiches vermehren sich die Säulenformen um die vielleicht auch schon früher vorkommende protodorische Säule und die in den Spätzeiten so beliebten Säulen mit dem Hathorkapitell (Textabbildung 11 rechts), bei dem die vier Seiten mit Frauenköpfen als Trägerinnen eines kleinen Tempels geziert sind (vergl. auch die Textabbildung 14, S. 2). Die protodorische Säule, durch Abfassung aus dem einfachen vierseitigen Pfeiler entstanden, findet sich in den Felsgräbern von Benihassan, erhebt sich dort sechzehnseitig auf plattem rundlichem Fuß und ist von einfacher, viereckiger Deckplatte bekrönt.

Im neuen Reiche werden die mannigfachen Säulenformen der vorangegangenen Perioden beibehalten; der Palmensäule begegnet man allerdings nur noch selten und auch die Lotussäule tritt gegenüber der Papyrussäule etwas zurück. Das Streben nach farbenreicher Dekorierung und Formenfülle, das damals die Künstler vor allem beherrschte, führte nicht selten zu unorganischen Gebilden wie zu jenen formenüberladenen hölzernen Ziersäulen, die vor kurzem im Original im Palaste Amenophis' III. gefunden wurden, sich aber auch sonst öfter als Dekoration auf die Wände aufgemalt vorfinden (Textabbildungen 10 und 12).

Auch die Pfeiler erhalten nun plastischen Schmuck bald durch Pflanzendekorationen, bald durch vorgestellte Halbfiguren oder reich bemalte Flachreliefs. Säule, Pfeiler und Kapitell werden wie alle Architektur bis zur Spätzeit nur in ihren Hauptformen plastisch ausgeführt, während alle Einzelheiten und aller Schmuck in farbenkräftiger Malerei auf die Flächen aufgemalt wurden. Die Spätzeit aber geht dazu über, auch die Einzelgliederungen plastisch auszuführen, um dadurch der Bemalung eine wirksamere Grundlage zu schaffen.



Abb. 13. Skulptur vom Sarkophag des Königs Ramses III. (XX. Dynastie). Louvre, Paris.





Abb. 14 und 15. Ägyptische Flächen- und Friesmuster.
Nach: „Tidsskrift for Industri".



Abb. 16. Säulenkapitell von einem Tempel zu Philä. 300 v. Chr.

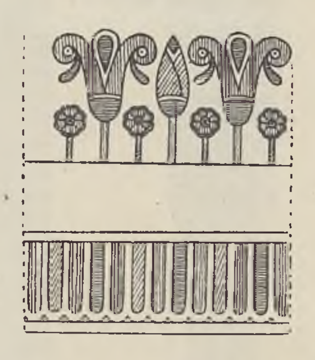




Abb. 17 und 18. Ägyptische Flächen- und Friesmuster.
Nach: „Tidsskrift for Industri".

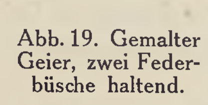




Abb. 19. Gemalter Geier, zwei Federbüsche haltend.

Die Federbüsche galten als Embleme höchster Gewalt.

Abbildungen der Tafel 2: Abb. 1. Pylon (Eingangsturm mit figürlichen Darstellungen und Hieroglyphen) im Louvre, Paris. Abb. 2. Hauptgesims am großen Tempel zu Philä. Skulptur und Malerei. Abb. 3. Kapitell vom Tempel zu Luxor, völlig aufgeblühten Papyrus darstellend (um 1200 v. Chr.). Abb. 4. Kapitell von einem Tempel zu Theben, aus Lotusblumen zusammengebunden. Abb. 5. Kapitell von einem Portikus zu Edfu, einen Palmenbaum darstellend. Abb. 6. Kapitell aus Theben (1200 v. Chr.), stellt eine Papyrusknospe vor. Abb. 7. Bordüren an einem Mumiensarg. Abb. 8—9. Geschuppte Flächenmuster aus Grabkammern im Louvre, Paris.



ARCHITEKTUR UND MALEREI



Abb. 15. Assyrischer geflügelter Stier aus buntglasierten Ziegeln im Louvre, Paris.
Aus: G. Kowalczyk, „Dekorative Skulptur".

Assyrisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 3

Unsere Kenntnis assyrischer Kunst hat sich in den letzten Jahrzehnten durch erfolgreiche Ausgrabungen am linken Ufer des Tigris zu Nimrud, Ninive und Chorsabad, bedeutend erweitert. Die Arbeiten ergaben, daß hier im Gegensatz zu Ägypten, wo Tempel und Grabbauten an erster Stelle standen, der Palastbau vorherrscht, der von den kriegerischen Herrschern, von Asurnazirpal (885—860) bis zu Asurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, aufs eifrigste betrieben wurde.

Der wichtigste Bestandteil der ägyptischen Architektur, die Säule, ist den Assyrern zunächst unbekannt; erst in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts lernten sie diese Stützenform von ihren westlichen Nachbarn kennen, machten aber auch dann in ihren weitläufigen, um mehrere Binnenhöfe gruppierten Palastanlagen nur beschränkten Gebrauch davon.

Der äußere Schmuck der fensterlosen, meist aus Lehmsteinen hochgeführten Mauern scheint sich auf die Portale konzentriert zu haben. Ornamentale Friese, auf Ziegel gemalt und eingebrannt, umrahmen den Torbogen, der von gewaltigen, reliefartig aus den Torwandungen und den anstoßenden Fassadenflächen ausgehauenen Löwen oder Stieren mit Flügeln und Menschenhäuptern flankiert wird (vergl. Abb. 15).

Der plastische und malerische Schmuck der Innenräume war überaus reich; er bestand aus Holzvertäfelungen, aus Holztüren, die mit reliefgeschmückten Erzplatten verkleidet waren, aus sonstigem Metallschmuck, aus Platten von weichem alabasterartigem Kalkstein mit flachen Reliefszenen aus dem Leben der Könige und den Mythen, aus Friesen von glasierten Tonplatten mit figürlichen und ornamentalen Darstellungen, aus Stuckverkleidungen und dekorativen Wandmalereien. Auch die Fußböden waren mit reichen Steinplattenmustern belegt.

Während Tierschilderungen durch ihre Naturtreue überraschen, sind die menschlichen Darstellungen von Steifheit und Schwerfälligkeit nicht frei. Das Streben nach Porträtähnlichkeit, das ägyptische Skulpturen so ungemein belebt, fehlt völlig; die Beine erscheinen stets im Profil, die Brust dagegen in voller Breite. Die Kleidung, die mit ihren reichen Mustern, Stickereien, und Besätzen in allen Einzelheiten peinlich genau wiedergegeben wird, läßt hohe Kunstfertigkeit in Stickerei und Weberei erkennen (Tafel 3, Abb. 1 und Textabbildung 21, S. 6).

Im Ornament herrschen in der frühen Zeit das symbolische Zopfgeflecht (Tafel 3, Abb. 7) und das Anthemienband (Tafel 3, Abb. 2, 13 und 14) vor, jenes durch Jahrtausende hindurch traditionell gebliebene Pflanzenornament, das mit seinen Pinienzapfen, Tulpen und sonstigen, aus dem heiligen Baum (Tafel 3, Abb. 11 und 12) entwickelten

Motiven noch mystische Bedeutungen in sich birgt. Auch Rosetten (Tafel 3, Abb. 5 und 6, sowie Abb. 22 und 25, S. 6), Palmetten, Lotusblüten, Quasten, Nähte ja selbst Mauerzinnen (Tafel 3, Abb. 8) und Reihen von Sternblümchen (Tafel 3, Abb. 2 und 6), werden als dekorative Motive benützt.

Alle Reliefs waren lebhaft gefärbt. Bei den auf Ziegeln aufgemalten und eingebrannten Dekorationen heben sich die Darstellungen meist gelb von blauem oder auch weissem Grunde ab; Grün wird selten, Schwarz nur für Einzelheiten benützt; Rot und Weiss finden bei Ornamenten Verwendung. Während die ältere Zeit kräftige dunklere Farben bevorzugt, liebt die jüngere Periode zarteres Blau mit Weiß, Gelb und Orange und erzielt damit elegantere Wirkungen.



Abb. 16. Vom Sockel einer Säule des Palastes Nr. 2 zu Persepolis.



Abb. 17. Ornament eines Bronze-Gefäßes aus Nimrud.



Abb. 18. Ornament eines Bronze-Gefäßes aus Nimrud.

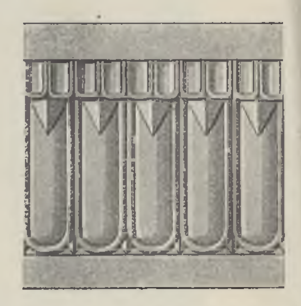


Abb. 19. Vom Sockel einer Säule zu Istakahr.

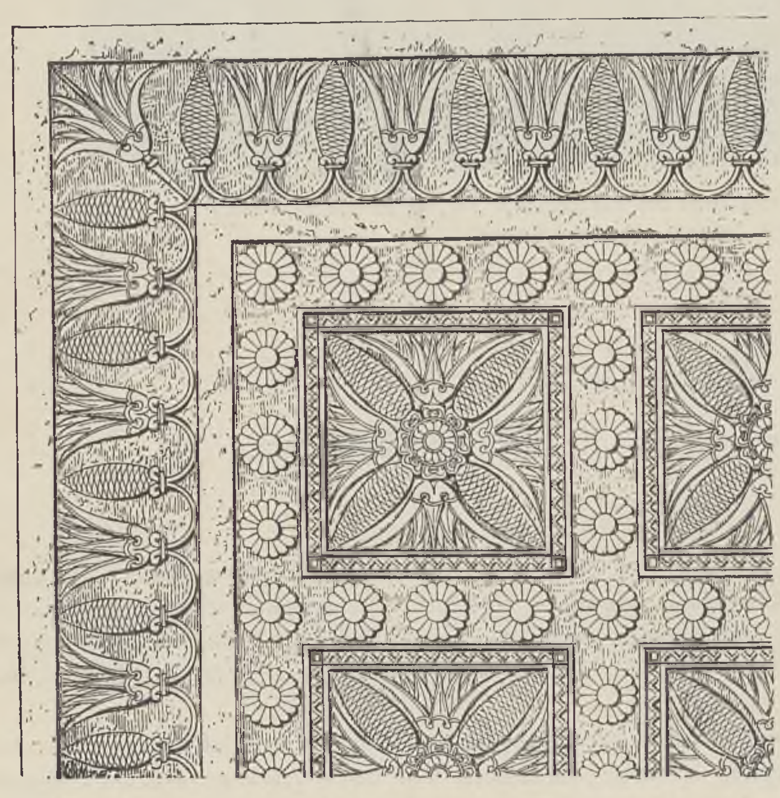


Abb. 20. Teil einer flach reliefierten und bemalten Türschwelle aus Kujundschik. (Hierauf beziehen sich auch die Abb. 2—4 der Tafel 3.)
Nach Ebe, Abriß der Kunstgeschichte des Altertums.



Abb. 21. Assyrischer König, nach einem Basrelief im Louvre, Paris.



Abb. 22. Ornament von einem Bronzeschild aus Chorsabad.

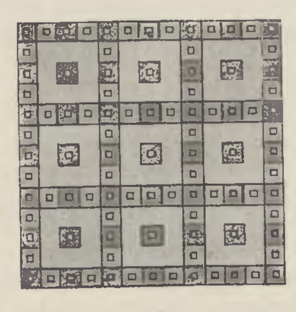


Abb. 23. Emaillierter Ziegelstein aus Chorsabad.

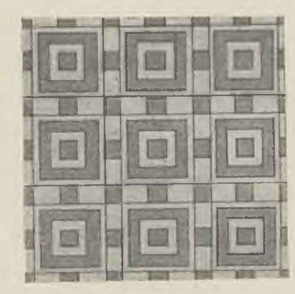


Abb. 24. Emaillierter Ziegelstein aus Chorsabad.



Abb. 25. Emaillierter Ziegelstein aus Nimrud.

Abbildungen der Tafel 3: Abb. 1. Teil eines glasierten Ziegelsteins von einem Palast zu Chorsabad, die Seele darstellend. Abb. 2—4. Bemalte Basreliefs aus Kujundschik (vergl. auch Abb. 19). Abb. 5. Gemaltes Ornament aus Nimrud. Abb. 6. Glasierter Ziegelstein aus Chorsabad. Abb. 7—10. Gemalte Ornamente aus Nimrud. Abb. 11—12. Heilige Bäume, bemalte Basreliefs aus Nimrud. Abb. 13. Gemaltes Ornament aus Nimrud. Abb. 14. Emaillierter Ziegelstein aus Chorsabad.

ASSYRISCH.



MALEREI, BEMALTE SKULPTUREN, KERAMIK.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Griechisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 4

Die Architektur der Griechen, die Hauptträgerin all ihrer ornamentalen Dekoration, hat eine wunderbar harmonische Entwickelung durchgemacht.

Die ägäische Kunst, die in den letzten zwanzig Jahren durch die umfassenden Ausgrabungen von Palastbauten und Gräberanlagen in Kreta, Mykenä und Troja erforscht wurde und sich im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt über die Küsten des griechischen Inselmeers ausdehnte, zeigt eine überraschende Frische in ihrer ganzen stilistischen und ornamentalen Ausdrucksweise. Sie stand unzweifelhaft in engen Beziehungen zu Ägypten, scheint aber keineswegs nur die empfangende gewesen zu sein.

Zur Raumausschmückung der wohl im Äußeren ziemlich schmucklosen weitläufigen Schloßanlagen wurde zur mykenischen Zeit, im Gegensatz zu den aller Dekoration entbehrenden altkretischen Bauten, Malerei in einer vielleicht von Ägypten übernommenen Freskotechnik benutzt, teils rein ornamental in weißen, blauen, gelben und roten Tönen, teils in figürlichen Darstellungen, die etwa Jagdszenen, Tierbilder und feierliche Züge lebensgroßer Gestalten auf weißer Fläche wiedergaben, oder Altaraufbauten mit schwarzen Säulen auf gelbem, orangefarbenen Säulen auf blauem Grund.

Die Kuppelgräber waren im Inneren durch regelmäßig verteilten Metallschmuck (Rosetten) geziert, die Eingangswand beim Schatzhause der Atreus in Mykenä mit vielfarbigem Gestein verkleidet, das mit eingeritzten Zickzacklinien und Spiralen sowie mit gereihten, runden Balkenköpfen geschmückt ist. Eines der reichsten Dekorationsmotive ist ein Friesornament mit aufrechtstehenden, triglyphenartigen, von Rosetten umsäumten Pfeilern, die mit länglichen Feldern voll aneinanderstoßender Halbrosetten und im Halbkreis geführter Spiralen abwechseln. Die Säule, die überaus häufig benutzt wird, war stets aus Holz; ihr Schaft erhebt sich, nach oben dicker werdend, auf flacher steinerner Basis und trägt ein aus Hohlkehle und Wulst bestehendes Kapitell mit quadratischer Deckplatte. Schaft und Kapitell sind häufig mit eingeritzten Zickzacklinien und Friesen mit fortlaufenden Spiralen geziert.

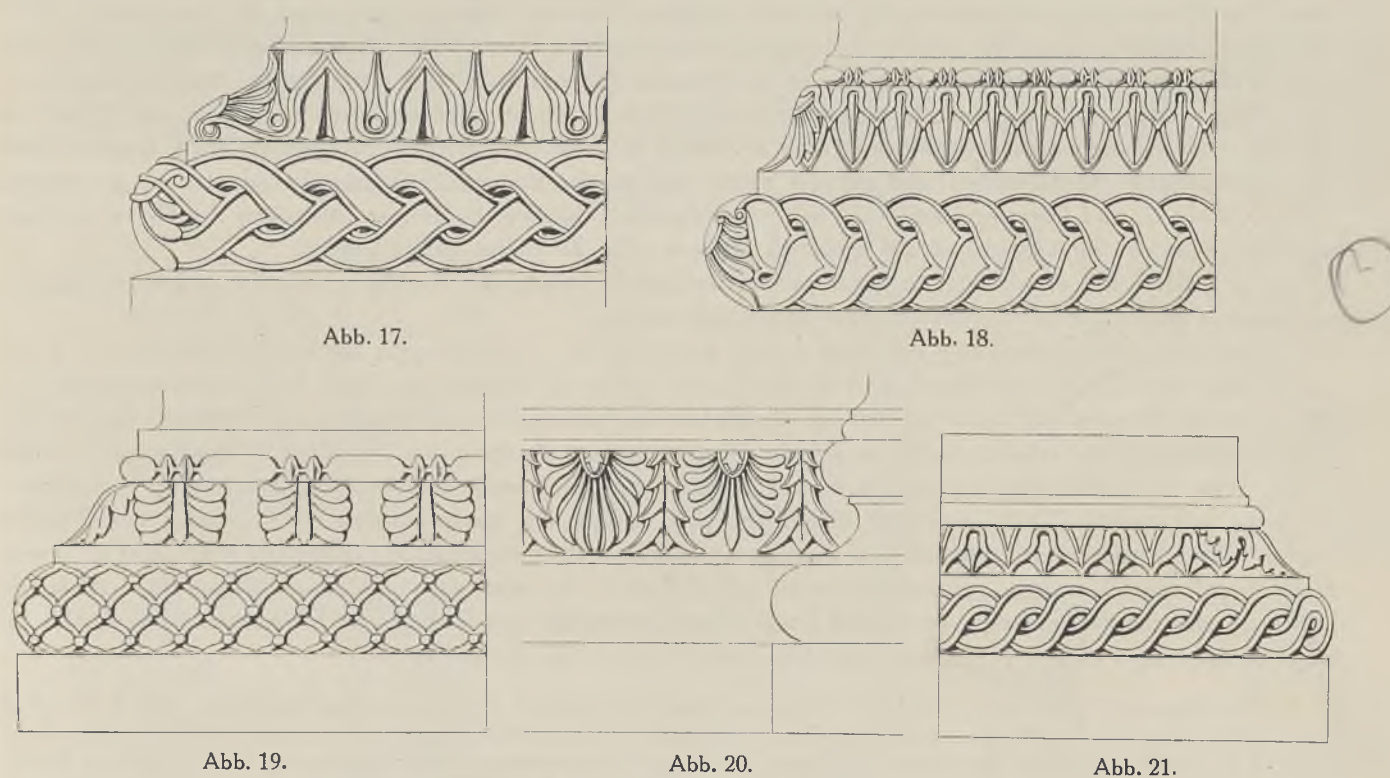


Abb. 17. Abb. 18.

Abb. 19. Abb. 20. Abb. 21.

Abb. 17—21. Verschiedene Sockeldekorationen nach K. Bötticher, Tektonik der Hellenen.

Die Ornamentik der gemalten Dekorationen und des etwa an den Palastfassaden vorhandenen Schmucks bediente sich der gleichen Motive, ebenso die der Metallarbeiten und der Tongefäße, die auch Kult- und Kampfszenen oder eigentümliche Seepflanzen und Seetiere in bräunlicher Firnisfarbe auf gelbem Tongrund aufgemalt zeigen.

Der Tempel, die vollkommenste Architekturschöpfung der Griechen, erhielt seine endgültige Gestalt viel später. Aus den ursprünglichen Kultbauten aus Holz, ganz aus Luftziegeln, oder mit hölzernen Säulen entwickelte sich allmählich der im Grundriß länglich-rechteckige Steintempel, zunächst mit Säulenvorhallen an einer oder an beiden Schmalseiten, dann mit Ringhallen von einfachen oder doppelten Säulenkränzen.

Die Einteilung der griechischen Baukunst in die drei Entwicklungsstufen des dorischen, ionischen und korinthischen Stils ist bekannt und findet ihren augenfälligsten Ausdruck in den drei Säulenkapitellen. Im dorischen Kapitell (Tafel 4, Abb. 1) ist in ruhiger Einfachheit der Zweck des Tragens ausgesprochen, es erinnert in seinen Formen an den strengen Sinn des dorischen Volksstammes; Abb. 2 zeigt Leichtigkeit und vollendete Anmut, wie sie dem Charakter des ionischen

Volkes entspricht. In den üppigen Formen des korinthischen Kapitells aber (Abb. 3) kommt die Prachtliebe, die sich v der reichen Handelsstadt Korinth aus über ganz Griechenland verbreitete, zum Ausdruck. Eine andere Form der von d Griechen geschaffenen Freistützen ist die gebälktragende menschliche Figur. Angelehnt an die Cellawand tragen bere im dorischen Zeustempel zu Akragas rießige Atlanten auf zurückgebogenen Armen die Querbalken. An ionisch Bauten finden sich freistehende Jungfrauen (Karyatiden), die wie in der Korenhalle des Erechtheions ruhig und stre ohne bewegten Ausdruck mit einem Polster auf dem Haupte die Last des Gebälkes aufnehmen (Tafel 3, Abb. 4).

Gegenüber der ungeheueren Wichtigkeit der zahlreichen in Trümmern erhaltenen griechischen Tempelanlag sind die auf uns gekommenen Reste griechischer Wohnhausbauten nur ganz gering und unbedeutend; erst später hellenistischer Zeit kommt auch der profanen Baukunst in ihren Palast- und Hallenbauten, ihren Basiliken (Hallen f Rechtspflege und Verkehrspolizei), Macellen (Markthallen) und Buleuterien (Rathäusern), in ihren Theatern und Bäde weittragendere Bedeutung zu.

In der Harmonie und der streng logischen Bildung aller einzelnen Bauglieder beruht die ewige Mustergültigke griechischer Architektur, dann aber auch in der vorbildlichen Art, wie der dekorative Schmuck die Konstruktionstei niemals überwuchert, sondern ihre Funktionen nur noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen weiß. Die nicht all zahlreichen ornamentalen Gedanken sind zum Teil in entsprechender Umwandlung und Läuterung überlieferten Dek rationsmotiven entnommen, teils selbständig erfunden aus heimischen Tier- und Pflanzenformen, dem Efeu, den Aracee den Blättern der Wasserlilie und namentlich dem Akanthus, dessen Stilisierung für die griechische Kunst von charak teristischer Bedeutung ist. Das Lotus- oder Palmettenmotiv (Tafel 4, Abb. 7, 8 und 9; Tafel 5, Abb. 2; Tafel 6 Abb. 24—27) wird dort verwendet, wo ein Aufstreben, ein Ausklingen stattfindet, der der Textilkunst entnommen Mäander (Tafel 4, Abb. 1; Tafel 5, Abb. 12 und 13; Tafel 6, Abb. 11—17) immer dort wo eine Umrahmung, ein bandartige Umfassung am Platze ist; die Welle schließlich bringt in regelmäßigem Wechsel ein Aufstreben und Sich senken zum Ausdruck (Tafel 5, Abb. 9—11; Tafel 6, Abb. 18 und 19). Das tragende Bauglied wird mit einer Reih von Blättern geschmückt, deren Spitzen sich durch den Druck der auf ihnen ruhenden Last nach vorne und nach unte neigen. Das sogenannte dorische Kymation (Tafel 5, Abb. 1 und 5) entwickelt sich dann zum ionischen Kymation, be dem abwechselnd runde und spitze Blätter im sogenannten „Eierstab“ bis zu ihrem Ursprung zurückgeschlagen un durch eine Perlenschnur zusammengehalten werden (Tafel 5, Abb. 6); und endlich nehmen beide Blattformen herzförmig Gestalt an (Wasserlaub) und wandeln sich so zum lesbischen Kymation (Tafel 5, Abb. 3 und 4). Das Gebälk erfähr dekorative Gliederung durch Triglyphen und Metopen (reliefgeschmückte Platten) oder durch durchgehende Friese mit figür lichen Reliefs und zum ausladenden Kranzgesims überleitenden Zahnschnitten. Das Hauptgesims, dessen Untersicht in regelmäßigen Zwischenräumen durch tropfengeschmückte Platten belebt ist, wird oben von einer Rinnleiste (Sima) mit Tierköpfen als Wasserspeiern abgeschlossen (Tafel 5, Abb. 1). Die mit bildnerischem Schmuck gefüllten, flachen Giebel der Tempelschmalseiten schließlich sind auf der Spitze und an den Ecken mit Firstziegeln (Akroterien) geschmückt (Tafel 5, Abb. 2); und Stirnziegel meist in Form von Palmetten schließen die unteren Stirnseiten der Deckziegel, die über die Fugen der zur Dacheindeckung benutzten Marmor- oder Tonplatten gelegt wurden.

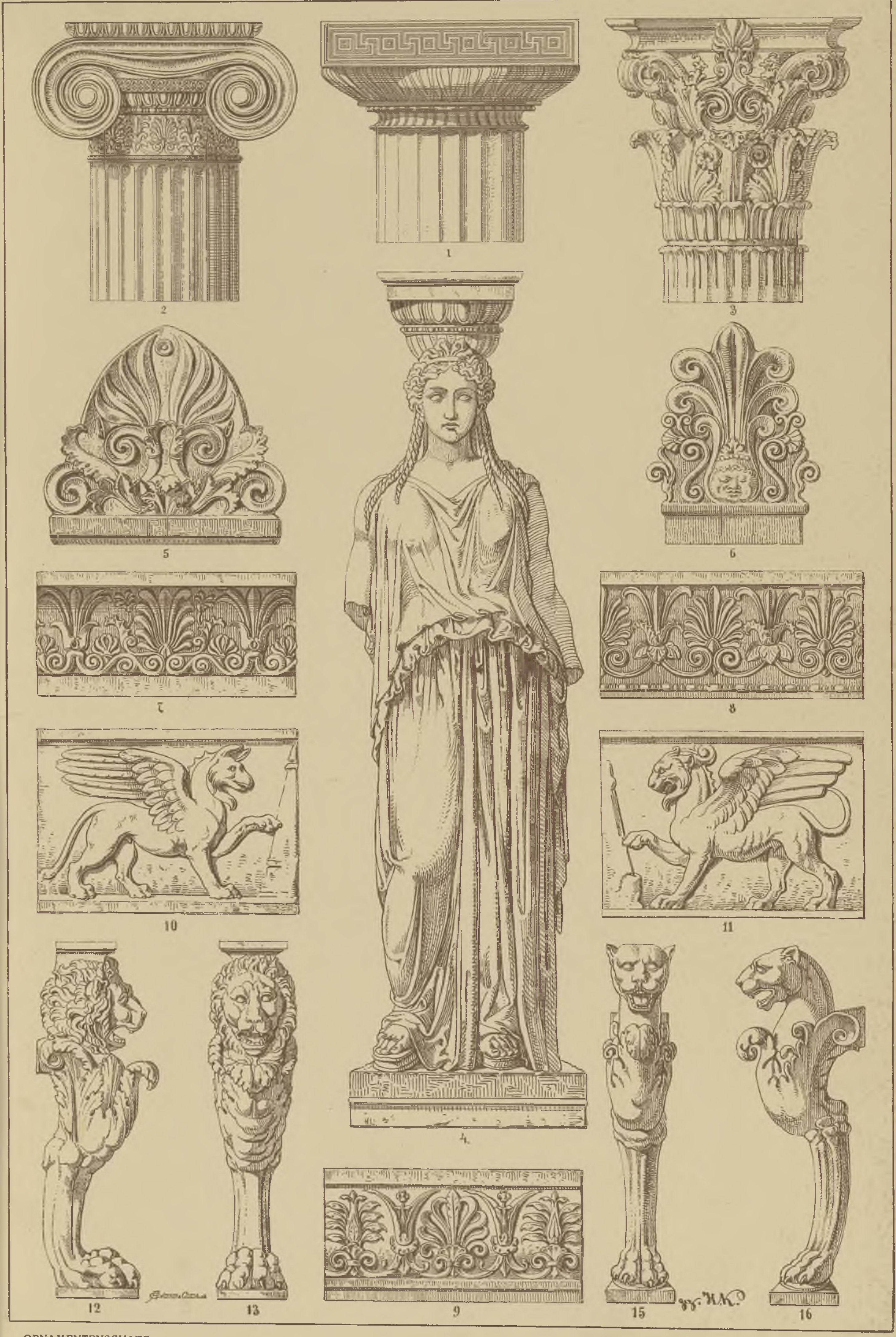
Der größere Teil der Architekturglieder war mit reichem Farbenschmuck überzogen, teilweise auch mit Tonplatten verkleidet; darüber soll im folgenden Kapitel gesprochen werden.

Von der inneren Ausstattung der Tempel und der meist nur aus Luftziegeln erbauten Wohnhäuser mit Stuck und Wandmalereien, mit Tafelbildern und Teppichen, mit kostbaren Hölzern mit Gold- und Elfenbeineinlagen, mit Platten bunten Marmors, mit Metall- ja sogar mit Glasplatten und farbenprächtigen Mosaiken sind namentlich aus späteren Zeiten zahlreiche Reste erhalten. Mehr und mehr wird gegen den Ausgang der Periode die Dreiteilung der durch Pilaster oder vorgestellte Säulen gegliederten und durch Nischen mit Statuen belebten Wände allgemein, wobei etwa auf einen marmorierten Sockel eine rote Wandfläche und darüber ein blauer Streifen als Andeutung des Himmels folgten. Diese Farbenfreude teilte sich dem Fußboden mit, der in der hellenistischen Periode fast regelmäßig mit immer reicher werdenden Mosaiken geschmückt wurde (vergl. Tafel 8 und den dazu gehörenden Begleittext). Auch die hölzernen oder steinernen Decken waren reich bemalt: ihre Kasetten blau mit Sternen oder Füllmustern (Tafel 5, Abb. 14 und 16), die Balken an den Seitenflächen mit Mäandern (Tafel 5, Abb. 12 und 13).

Abbildungen der Tafel 4: Abb. 1. Dorisches Kapitell von Pästum (mit aufgemaltem Ornament). Abb. 2. Ionisches Kapitell vom Tempel des Erechtheus auf der Akropolis, Athen. Abb. 3. Korinthisches Kapitell vom choragischen Monument des Lysikrates, Athen. Abb. 4. Karyatide vom Erechtheion, Athen. Abb. 5 und 6. Akroterien von Stelen (Grabsäulen), Paris. Abb. 7—9. Anthemienverzierungen. Abb. 10 und 11. Greifen, Friesfragmente. Abb. 12 und 13. Marmortischfüße im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 15 und 16. Marmortischfüße im Britischen Museum, London.



Abb. 22. Pfeiler-Kapitell vom Apollo-Tempel, Milet.



VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

ARCHITEKTUR, SKULPTUR UND ORNAMENTIK.



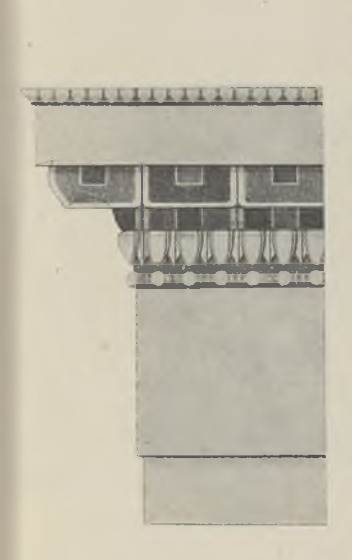
Abbildung 17.
Gesimsbekrönung.

Aus gebranntem Ton.

Griechisch

Die Polychromie der Architektur. Zu Tafel 5

Das unansehnliche Material, Holz oder grober Stein (poröser Kalkstein und tuffartiger Trachyt), mit dem die Griechen in den ältesten Zeiten ihre Bauten errichteten, zwang sie, schon aus Rücksicht auf die Haltbarkeit der Bauwerke entweder zu einer Verkleidung mit aus Ton gebrannten Fliesen, Platten und Gesimsen oder zu einem Überzug aus Stuck und Farbe. An dieser überlieferten Schmuckweise hielt man auch dann, als der Marmor als künstlerisch wirksamerer Baustoff aufkam, aus Pietät, aus Farbenfreude und in der Erkenntnis fest, daß durch zweckentsprechende



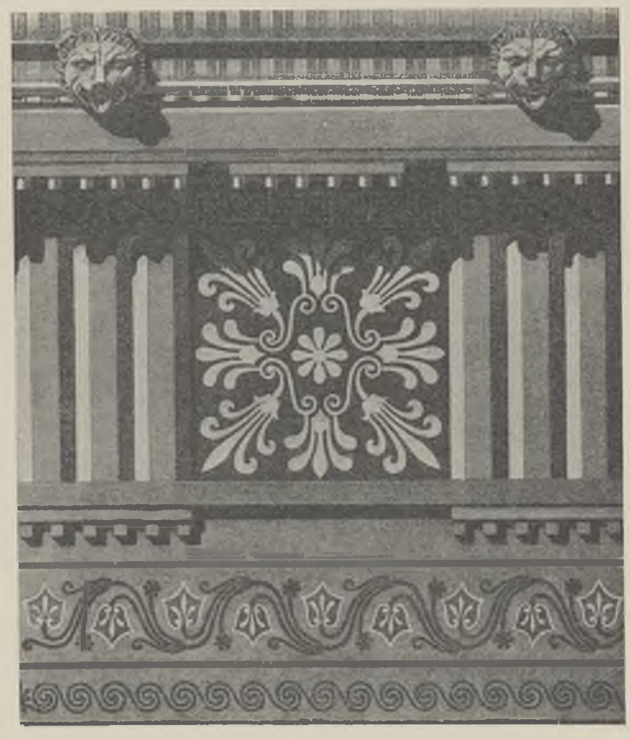




Abb. 18. Bemaltes Antenkapitell vom Parthenon, Athen.   Abb. 19. Gebälk vom Heroon des Empedokles zu Selinus.   Abb. 20. Bemaltes Antenkapitell vom Theseustempel, Athen.

Abb. 18—20 aus: J. Bühlmann, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance.

Färbung die einzelnen Bauglieder schärfer hervorgehoben, plastische Ausführungen in ihrer Formwirkung eindrucksvoller gemacht werden können. Die Behauptung allerdings, daß alle Bauten ohne Unterschied einen ununterbrochenen farbigen Überzug erhalten hätten, ist nicht bewiesen. Die Forschungen haben vielmehr ergeben, daß z. B. bei dorischen Bauten die großen Teile des Gebäudes, wie Stufen, Säulen und Cellawände, entweder in der natürlichen Farbe des Marmors gelassen wurden, oder bei gröberen Baumaterialien einen weißen Stucküberzug erhielten; dagegen waren alle Einzel-

glieder, namentlich jene, die früher aus Holz hergestellt worden waren, mit einfarbigem Anstrich oder mit aufgemalten Ornamenten bunt bemalt. Sogenannte ganze Farben Blau, Rot und Gelb, manchmal wie an den athenischen Prachtbauten auch Gold, und selten Grün, sind dazu ungebrochen neben einander gesetzt worden, bald pastos aufgetragen, bald als durchsichtige Überzüge oder Lasuren.



Abb. 21.



Abb. 22.



Abb. 23.

Abb. 21—23. Malereien der Kassettenfelder an den Decken der Propyläen, Athen. (Gold auf blauem Grund.)

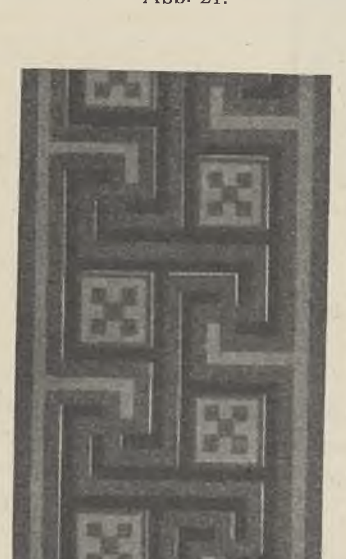


Abb. 24. Mäander.
Aus: Jones, The Grammar of Ornament.



Abb. 25. Gemaltes Palmetten-Ornament einer Rinnleiste.

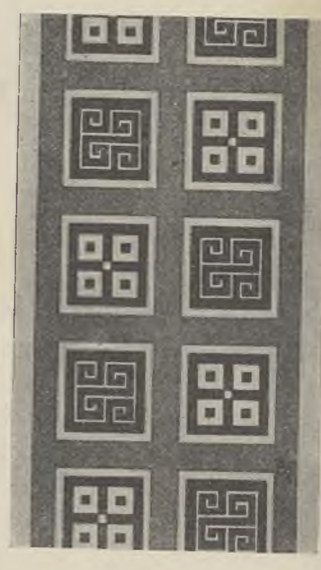


Abb. 26. Mäander.
Aus: H. Petrina, Polychromie-Ornamentik des klassischen Altertums.







Abb. 27—29. Antike Flechtwerke auf Balkenverkleidungen aus Ton. Entnommen aus: H. Petrina, Polychromie-Ornamentik des klassischen Altertums.

Die Bauten des ionischen und korinthischen Stil waren nach denselben Regeln polychrom behandelt, jene der hellenistischen Zeit entsprechend dem stets zunehmenden Luxus und Prachtbedürfnis in noch reicherem Maße, wobei durch die Verwendung buntfarbiger Steine, vergoldeten Erzes und kostbarer Marmorplatten die farbige Wirkung möglichst zu verstärken versucht wurde. Bei privaten Bauten wiederholte sich die Polychromie öffentlicher Gebäude in entsprechender Vereinfachung.

Abbildungen der Tafel 5: Abb. 1. Polychromierte Sima (Rinnleiste) mit Löwenkopf aus Selinunt. Abb. 2. Akroterie vom Tempel der Nike Apteros zu Athen. Abb. 3—6. Bemalte Gesimse von den Propyläen, Athen. Abb. 7. Ornament eines Antenkapitells vom Theseustempel, Athen. Abb. 8. Ornament von einem Tempel in Selinunt. Abb. 9. Fries vom Jupitertempel in Ägina. Abb. 10. Sima-Ornament vom Parthenon, Athen. Abb. 11. Ornament in Palazzolo gefunden. Abb. 12 und 13. Mäander. Abb. 14. Kassettenverzierung, London. Abb. 15. Metopenfeld aus gebranntem Ton, zu Palazzolo gefunden. Abb. 16. Kassettenfüllung aus den Propyläen, Athen. Entnommen aus: Hittorf & Zanth, Architecture antique de la Sicile; Semper, Der Stil; Jones, The Grammar of Ornament.



POLYCHROME ARCHITEKTUR.

Griechisch

Tonmalerei. Zu Tafel 6

Die Tonmalerei der Griechen auf Platten und Gefäßen entwickelte sich schon früh zu hoher Vollendung. Zunächst herrschte noch der geometrische Stil der Anfangsjahrhunderte des Jahrtausends weiter, um dann in den älteren korinthischen Arbeiten durch orientalisierende Pflanzenornamente in erstarrten Formen und durch Darstellungen wilder Tiere des Orients bereichert zu werden. Darauf folgen, während die Füllornamente der Fläche langsam verschwinden, Darstellungen von Menschengestalten, zunächst in Szenen allgemeiner Art, dann in mythischen Schilderungen, die in übereinandergereihten Streifen das Gefäß umziehen. Von gelblichem, matt glänzendem Grund heben sich bräunliche Figuren ab, die später durch einen Zusatz von Rot, noch später von Weiß in ihrer Wirkung gesteigert werden.





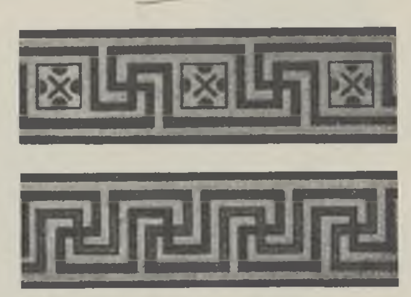


Abb. 33 und 34. Abb. 35. Abb. 36 und 37.

Verschiedene Mäander-Kompositionen von antiken Vasen. — Aus: Th. Lau, Die griechischen Vasen.







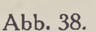
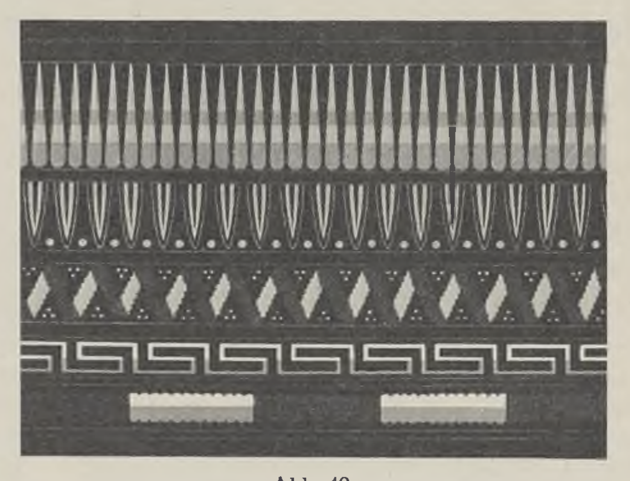


Abb. 38. Abb. 39. Abb. 40.





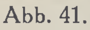


Abb. 41. Abb. 42.

Verzierungsmotive griechischer Tongefäße.

Aus: Ornamente antiker Tongefäße, herausgegeben vom K. K. österreichen Museum für Kunst und Industrie.

Während in der korinthischen Tonmalerei Männer und Frauen durch dunkelbraune und durch weiße Farbengebung unterschieden wurden, stellt die Malerei der Ionier, die bis zu ihrer Unterjochung durch die Perser um die Mitte des VI. Jahrhunderts den Charakter der Kunst an der ganzen kleinasiatischen Küste wie auf den Inseln des ägäischen Meeres bestimmten, beide Geschlechter zumeist weiß dar, in Umrissen aber auch in Schattenrissen auf weißem Grunde gezeichnet. Pflanzen, Tiere und Menschen werden lebendiger und ausdrucksvoller; das lebhafte Temperament der Ionier beeinflußt die auch in flüchtiger Ausführung stets anschaulichen Darstellungen.

Als hervorragendstes Beispiel des altattischen Stils, wie er zu Athen zur Zeit Solons (um 570) herrschte, gilt die nach ihrem Entdecker benannte François-Vase mit ungemein reichhaltigen, am Fuß und Krater in sechs übereinanderliegenden Streifen angeordneten figürlichen Darstellungen. Eine noch charakteristischere Form findet der attische Stil dann in den sogenannten „schwarzfigurigen Vasen“ mit glänzend schwarzer Farbe überzogenen Gefässen, auf denen in einem in der Tonfarbe ausgesparten Bildfelde Szenen weniger, schlanker gestalteter Figuren in Schwarz, durch Ritzlinien dargestellt und mit wenig Weiß oder Kirschrot verdeutlicht wurden. Das Ornament findet organischere Ver-

wendung als früher, da es wie bei der Architektur vor allem dazu benutzt wird, den Zweck der Glieder, die es schmück noch augenfälliger zu machen. Der Motive sind auch hier nur wenige, aber sie sind immer geschmackvoll und, da s nie mit den Schablonen, sondern stets freihändig aufgemalt wurden, von unendlicher Mannigfaltigkeit in der Zeichnun

Auf den schwarzfigurigen Silhouettenstil folgt in den letzten Jahrzehnten des VI. Jahrhunderts der rotfigurig Stil, bei dem sich die Gestalten tonrot ausgespart, vom schwarz gefirnißten Grunde abheben. Erst jetzt ist es möglic Figuren, Gewänder und Ornamente in genauer detailreicher Zeichnung sorgfältig auszuführen, da an Stelle der frühere Ritzlinien schwarze Pinselstriche treten. Die Benützung von Weiß verschwindet. die des Kirschrots wird auf Nebe dinge beschränkt; dagegen ist manchmal ein Schmuck mit Gold aufgehöht und die tiefschwarze Farbe durch eine helle Lösung bis zum Blond ersetzt.



Abb. 43.



Abb. 44.



Abb. 45.

Verzierungsmotive griechischer Tongefäße. — Aus: Ornamente antiker Tongefäße, herausgegeben vom K. K. österreichischen Museum für Kunst und Industrie

In den folgenden Zeiten spiegeln sich die Fortschritte, die in der Wand- und Tafelmalerei gemacht werden, jeweil auch in der Tonmalerei wieder. So läßt sich die Tätigkeit Polygnots und seiner Schule, aber auch die des Apollodoro in zahlreichen Vasenbildern erkennen. Namentlich der Einfluss Apollodoros', der zu seinen Tafelbildern an Stelle de bisher üblichen Tonplatten mit feinem Stuck überzogene Holztafeln benützte und darauf in Temperatechnik malte, is in einigen Vasenbildern deutlich nachweisbar, die auf weißem Grunde fein umrissene, farbig ausgeführte Gestalten mi Schattenandeutungen zeigen. Die Fortschritte der Tafelmalerei drängten die Tonmalerei mehr und mehr in den Hinte grund, obwohl auch sie unablässig bemüht war, durch Verfeinerung der Zeichnung, durch lebendigere Kompositio reicheren Schmuck und größere Farbigkeit gesteigerte Wirkungen zu erzielen. Aber ihre Entwicklung hatte den Höhe punkt erreicht und als auch der einträgliche Ausfuhrhandel nach dem Westen durch die sizilische Katastrophe ein End nahm, war der Verfall der griechischen Tonmalerei nicht mehr aufzuhalten.

Eine letzte Blüte erlebte die Gefäßmalerei in Grossgriechenland, wo Tarent nach dem Aufhören des attischen Imports an die Spitze einer eigenen Vasenfabrikation getreten war. Die Farbenskala dieser Gefäße ist bedeutend erweitert zu der Tonfarbe der Figuren auf schwarzem Grund treten Kirschrot und Braun für Gewänder, Gelb für Schmuck un Goldgerät, Weiß für Gebäude; die Ornamente werden weicher und malerischer. Doch scheint auch diese Tonmalere nach der Unterwerfung Großgriechenlands durch die Römer im dritten Jahrhundert eingegangen zu sein.

Abbildungen der Tafel 6: Abb. 1—9. Griechische Vasenformen und zwar: 1. Amphora, Gefäß für Öl, Wein usw 2. Hydria, Gefäß zum Wassertragen. 3. Urne, Aschengefäß. 4. Oenochoen, Weinkanne, Gießgefäß. 5. Kylix, Trinkschale. 6. Deinos Krater, Mischgefäße. 7. Lekythos, Gefäß für Salböl. 8. Kantharos, zweihenklige Trinkschale. 9. Rhyton, Trinkgefäß. Abb. 10. Weib liche Figur auf einer Amphora im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 11—32. Ornamente von Vasen in den Museen von Neapel, Rom München, Paris und London. Entnommen aus: Genick, Kunstgewerbliche Vorbilder, Keramik, Gefäßformen des klassischen Alter tums; Owen Jones, The Grammar of Ornament.



Abb. 46. Griechisches Vasenornament.



Abb. 47. Bemalung der Innenfläche einer Schale.

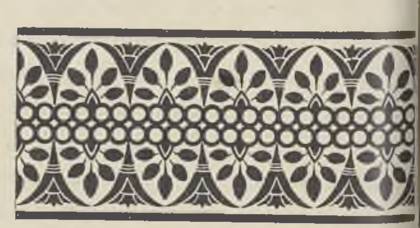


Abb. 48. Griechisches Vasenornament.

GRIECHISCH.


11. 12.


6. 2. 5. 1. 9. 4. 3. 7. 8.


13. 14.


15.

16.


17.


18.

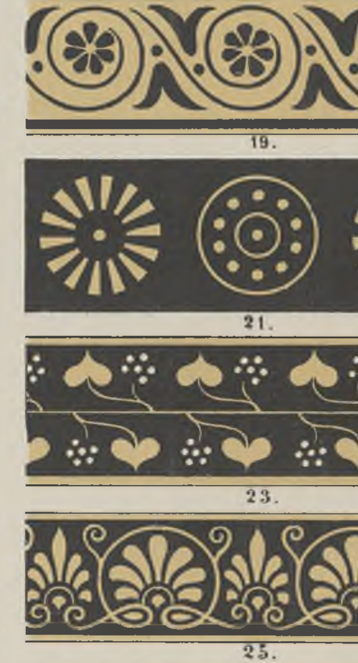

20.


22.

24.


26.


10.


19. 21. 23. 25.


27.


28.


29.


30.

H. Dolmetsch.


32.


31.

KERAMIK.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

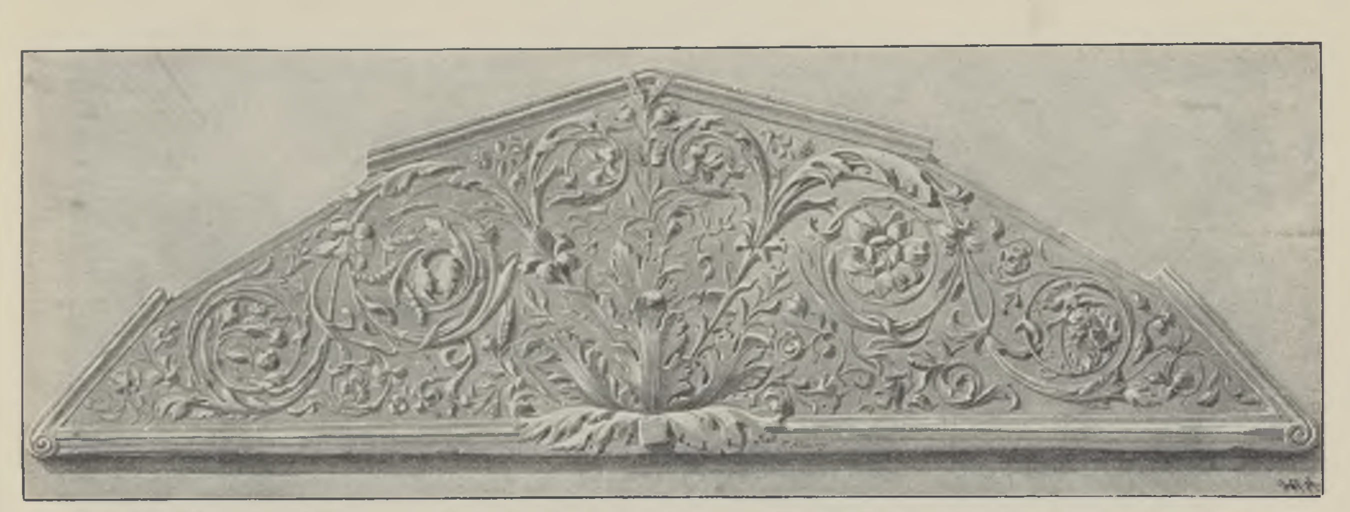


Abb. 12. Verzierung der Brüstung eines in Marmor ausgeführten Triumphwagens im Vatikanischen Museum, Rom. — Nach Piranesi.

Römisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 7

Die ältesten Bau- und Dekorationsarten mittelitalienischer Kunst stimmen fast völlig mit den gleichzeitigen Kunsterzeugnissen griechischer Gebiete überein.

Der Tempel der Etrusker, der kulturell wohl wichtigsten Bewohner Altitaliens, war ein rechteckiges, innen der Länge nach dreigeteiltes Gebäude, das von tiefen, auf weitgestellten Säulen ruhenden Vorhallen umgeben und von vorspringendem steilem Giebeldach mit hölzernem Gebälk bedeckt war. Die Säule mit Kapitell und Basis hat einige Ähnlichkeit mit den gleichen Gebilden des dorischen Stils.

Das italienische Haus, ursprünglich eine runde strohgedeckte Hütte, deren Grundform in den späteren römischen Rundtempeln fortlebt, entwickelte sich aus dem einzelstehenden Bauernhause, dessen Mittelpunkt gleich wie beim altsächsischen Bauernhause durch den in einer weiten Halle (Atrium) aufgebauten Herd gebildet wurde.

Die Gräber waren entweder Rundgräber (Tumulus) oder in den Fels gehauene Grabkammern, die bisweilen mit vollkommenen Felsfassaden geschmückt waren. In diesen Gräbern haben sich reiche Wandmalereien erhalten, die von griechischen Vorbildern mehr und mehr beeinflußt, figürliche Szenen des täglichen Lebens, später mythische Darstellungen vorführen. Auch in der ornamentalen Dekoration der Bauwerke wie aller kunstgewerblichen Arbeiten ist überall griechischer Einfluß maßgebend gewesen.

Rom stand seit der Königszeit bis zur Unterwerfung Süditaliens in künstlerischer Beziehung völlig im Banne Etruriens, um darnach um so mannigfaltigere Anregungen aus dem kunstgeübten Süden zu erhalten. Vom III. Jahrhundert an machte die Hellenisierung, infolge der freundschaftlichen Beziehungen zu Pergamon und Rhodos, immer raschere Fortschritte und da zu jener Zeit in Kleinasien die Richtung des Hermogenes, eines Vertreters der letzten Entwickelungsstufe des ionischen Stils, vorherrschte, gelangte die kleinasiatische Architektur zunächst in einigen ionischen Tempelbauten nach Rom. Dann folgte die korinthische Bauweise, die dem Sinne der Römer für Pracht und Glanz am meisten entsprach, später einer Verschmelzung ionischer und korinthischer Stil-Elemente, die in den sogenannten Komposita-Kapitellen charakteristischen Ausdruck fand. Aber auch noch eine Fülle anderer korinthisierender Kapitelle mit Delphinen, geflügelten Pferden und ähnlichen Gestaltungen an Stelle der Voluten, zeugen von der übersprudelnden Phantasie ihrer Erfinder.

Den in den Vordergrund tretenden praktischen Bauaufgaben der Römer, ihren Straßen-, Brücken- und kommunalen Bauten, kamen neue Baumaterialien zu Hilfe. Außer Quadersteinen und Holz fand jetzt auch eine Füllmasse von Bruchsteinen und Kalkmörtel Verwendung; und der Kalkmörtel selbst gewann als Material zur Fugendichtung vermehrte Bedeutung, als man die bisher an der Sonne getrockneten Ziegel zu brennen und kunstvoll zu formen lernte. Die Verbindung von Bogenarchitekturen mit geradlinig abgedeckten Säulenstellungen, bei der die Säulen als Halbsäulen der Wand vorgelegt wurden, diente in der Regel zur Gliederung mehrstöckiger Gebäudefassaden. Dabei herrscht eine förmliche Rangfolge in der Benützung der verschiedenen Stilformen; im Erdgeschoß wird mit der toskanischen Säule, einer Umgestaltung der alten etrurischen Säule, begonnen, dann folgt im nächsten Geschoß die ionische und darnach die korinthische Ordnung. Zur Zeit des Augustus gewinnt der korinthische Baustil fast die Alleinherrschaft und wenn auch das Bedürfnis nach Prachtentfaltung für reicheren Schmuck aller Bauglieder sorgte, bleiben doch Ruhe und Übersichtlichkeit durch wirksam angeordnete glatte Flächen und gute Verteilung der Akzente zumeist gewahrt.

Die Ornamentation strebt vielfach eine Massenwirkung an, bei der die allzuhäufige Wiederholung von Rankenzügen nicht selten ermüdend wirkt. Die einzelnen Blattformen werden derart streng stilisiert, daß man ihren natürlichen Ursprung schwer mehr zu erkennen vermag. Am häufigsten kommt das Akanthusblatt zur Verwendung; es erscheint

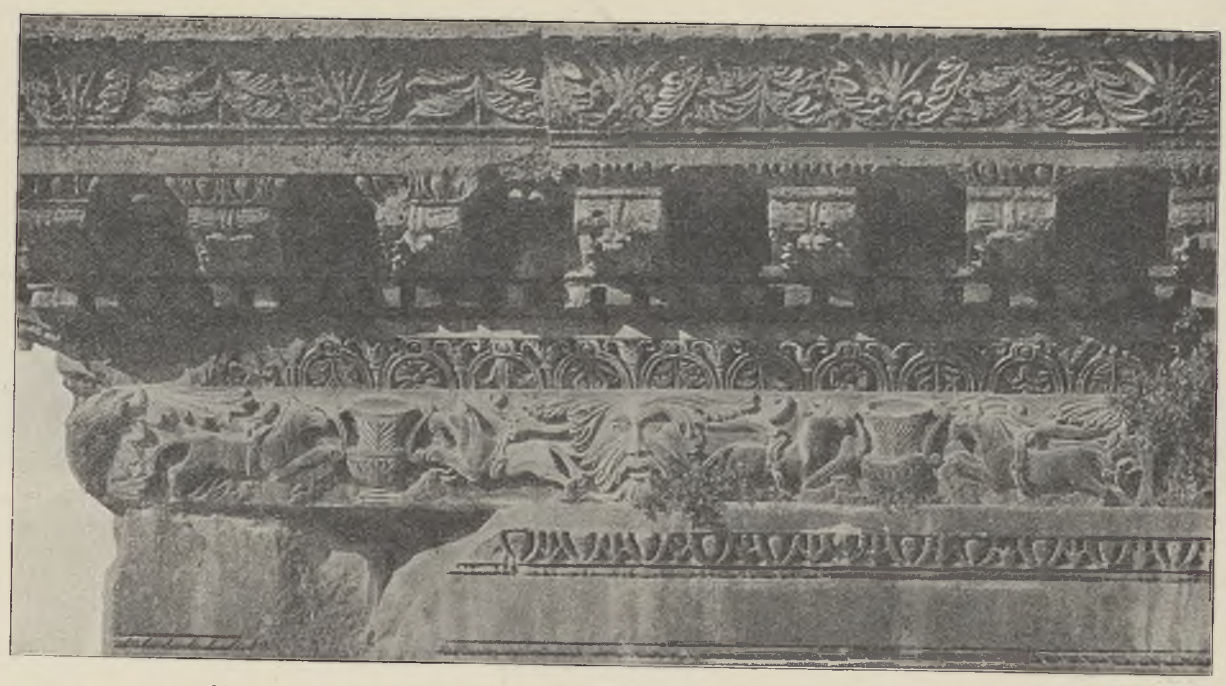


Abb. 13. Fries am Jupitertempel zu Spalato. — Aus: G. Kowalczyk, Dekorative Skulptur.

jedoch mit seinen abgerundeten Spitzen und volleren Formen viel weniger fein und zart als in der griechischen Kunst. Die Akanthusranken der Textabbildung 12 nähern sich wohl etwas der Natur, vielleicht ist jedoch gerade diese Arbeit einem griechischen Meisel zuzuschreiben. Außerdem dienten Eichenblätter, Lorbeer, Pinienzapfen, Weinlaub, Palme, Efeu, Aloe, Winde, Ähre, Mohn u. dergl. als Motive, in regelmäßiger Abwechslung oder in freierer Komposition, belebt durch eine reiche Fülle von Blumen, Früchten, zwischen Rinderschädeln aufgehängten Girlanden, Trophäen, Opfergeräten und figürlichen Darstellungen (vergl. die Abbildungen 13 und 14).

Dieser griechische Klassizismus erwies sich nur dort als lebensfähig, wo er in innige Verbindung mit ausgesprochen römischen Lebensformen und Gewohnheiten trat, vor allem bei den zahlreichen öffentlichen Denkmälern und Gebäuden, den Triumphbogen, Wasserleitungen, Marktplatzanlagen, Theater- und Arenabauten, aber auch in den weitläufigen Palastanlagen und mannigfaltigen Grabdenkmälern. In der späteren Kaiserzeit macht sich ein rasches Sinken des Geschmacks bemerkbar, dagegen nehmen die technischen Kenntnisse, durch gewaltige Bauaufträge zur äußersten Entfaltung angespornt, stetig zu, um zur Zeit Hadrians im Pantheon mit seiner gewaltigen halbkugelförmigen Kuppel nochmals eine technisch wie künstlerisch gleich vollendete Meisterleistung hervorzubringen.

Die Verlegung der Hauptstadt des römischen Weltreiches vom Tiber an den Bosporus, von Rom nach Konstantinopel durch Konstantin 330, bezeichnet den Beginn des allmählichen Erstarrens griechisch-römischer Kunst zur rein byzantinischen Formensprache, die im Zentralbau der Hagia Sophia in Konstantinopel ihren Anfang nimmt.

Wenn auch die Einheit antiker Architektur bereits in den letzten Zeiten der römischen Kaiser zu existieren aufgehört hatte, blieb doch ihren Bauelementen ein langes Nachleben beschieden; sie halfen mit zur Lösung eines großen Teiles der Bauaufgaben des Mittelalters und aller nachfolgenden Perioden bis zur heutigen Zeit.



Abb. 14. Antiker Fries im Nationalmuseum, Neapel. — Aus: G. Kowalczyk, Dekorative Skulptur.

Abbildungen der Tafel 7: Abb. 1. Korinthisches Kapitell vom Pantheon, Rom. Abb. 2. Kandelaberknauf aus dem vatikanischen Museum, Rom. Abb. 3. Komposita-Kapitell von einem Tempel der Juno, Rom. Abb. 4. Bruchstück eines Frieses aus der Villa des Hadrian zu Tivoli, jetzt im Lateranischen Museum, Rom. Abb. 5 und 7. Rosetten aus dem vatikanischen Museum, Rom. Abb. 6. Bruchstück eines Frieses, Rom. Abb. 8 und 11. Säulenbasen aus spätrömischer Zeit. Abb. 9 und 10. Gesimsglieder von den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin.

Abbildungen 3 und 8—10 nach Piranesi, die übrigen nach Photographien und Modellen.



VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART



Abb. 11. Pompejanisches Mosaik, im Nationalmuseum, Neapel.



Abb. 12. Mosaik, gefunden auf dem Aventin in Rom, jetzt im Kapitolinischen Museum, Rom.



Abb. 13. Mosaik im Nationalmuseum, Neapel.

Römisch

Das Mosaik. Zu Tafel 8

Die Heimat der Mosaiktechnik ist wahrscheinlich im Orient zu suchen, von wo sie nach den klassischen Ländern übertragen wurde; doch sind erst in den Zeiten der Nachfolger Alexanders des Großen umfangreichere Mosaiken in Griechenland nachweisbar. Kostbare Arbeiten der hellenistischen Epoche wurden z. B. in Pergamon gefunden und auch die schönsten Mosaiken Pompejis, (wie die Alexanderschlacht,) sind Werke dieser Stilperiode. Angeblich zur Zeit Sullas kam dann das Mosaik von den Griechen zu den Römern und fand bald in der Hauptstadt wie in allen Provinzen des Weltreiches so allgemeine Verbreitung, daß kaum ein römisches Gebäude der späteren Kaiserzeit dieses Schmuckes in einfacherer oder reicherer Ausführung entbehrte.

Die ältesten antiken Mosaiken wurden durch Eindrücken einzelner weißer Steinchen in bestimmten Mustern in die noch feuchte rote Estrichmasse hergestellt. Aus solchen geometrischen Verzierungen entwickelten sich allmählich reichere Ornamente, bei denen Grund und Muster aus Stein bestand, dann die Darstellungen von Blumen, Tieren, Menschen und Göttergestalten, ja schließlich vollkommene Gemälde, meist Nachahmungen bekannter griechischer Werke.

Zur Herstellung solcher „Würfelmosaiken“ sind meist quadratische oder abgerundete Steinstifte aus Flußkieseln und Marmor, seltener zur Erzielung besonderer Wirkungen auch Glasflüsse und Halbedelsteine verwendet worden; die Steinchen wurden nach vorgezeichneten Hauptlinien in den noch weichen Stuckboden verlegt und an der Oberfläche geschliffen und geölt, um ihnen volle Leuchtkraft zu geben. Ornamentmotive mit dem Streben nach reliefartiger Wirkung (Tafel 5, Abb. 13, sowie Tafel 8, Abb. 20 u. 22), kommen in späteren Zeiten vielfach auch bei Bodenbelägen vor, ein Beweis dafür, daß der Geschmack damals bereits im Sinken begriffen war.

Beim sogenannten „Plattenmosaik“ vereinigte der Künstler größere Steinplättchen verschiedener Form zu einem Gesamtornament (Tafel 8, Abb. 2 u. 3), in den späteren Kaiserzeiten sogar zu ganzen Figuren, die man in den aus bunten Steintafeln zusammengefügten Grund der Wände einließ. Auch das „Würfelmosaik“, das ursprünglich nur zum Schmuck der Fußböden diente, fand später an Säulen, Wänden und Decken, vor allem an Gewölben vielfach wirkungsvolle Anwendung.

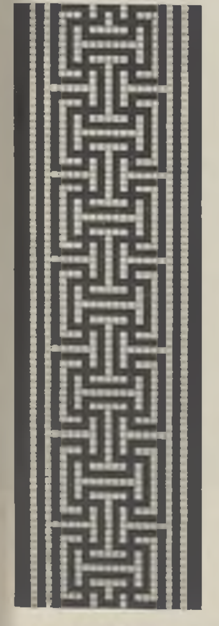


Abb. 14. Mosaikfries aus Pompeji.



Abb. 15. Römischer Mosaikfußboden.

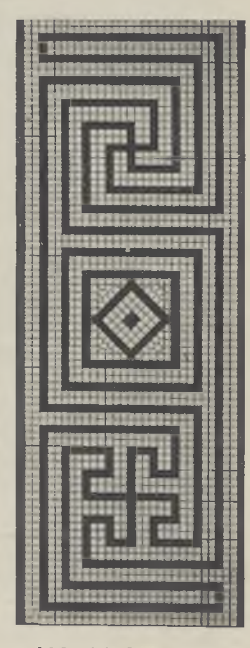


Abb. 16. Mosaikfries aus Pompeji.

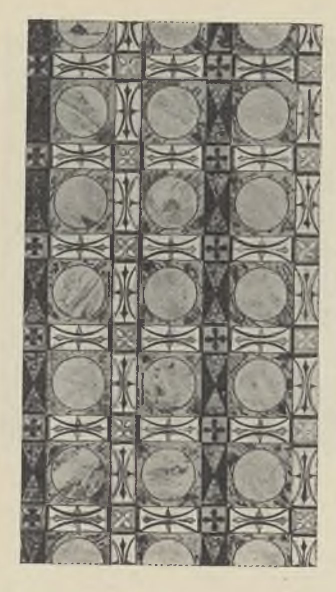


Abb. 17. Fußboden in farbigen Marmorplatten aus Pompeji.



Abb. 18. Mosaikfußboden aus Pompeji.



Abb. 19. Fußboden in „o[...] signinum“ aus Pompeji

Abb. 17—19 nach: Brühlmann, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance.

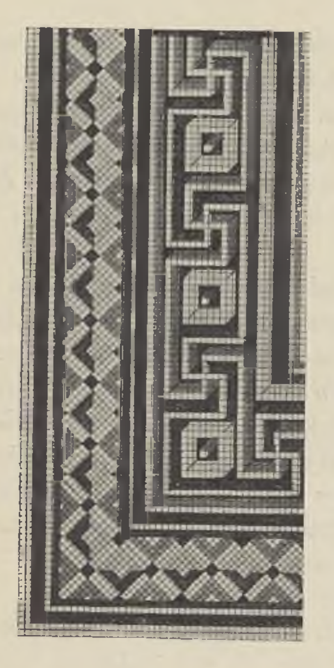


Abb. 20. Mosaikfries aus Pompeji.



Abb. 21. Mosaik in der Vasensammlung zu München.



Abb. 22. Mosaikfries aus Pompeji.



Abb. 23. Mittelstück eines Mosaikbodens, gefunden auf der Krahnenstraße, Trier.



Abb. 24. Mosaikfußboden, gefunden vor den südlichen Mauern Triers.

Abb. 23 u. 24 nach: J. N. v. Wilmowski, Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend. Herausgegeben von der Gesellschaft für nützliche Forschungen in

Abbildungen der Tafel 8: Abb. 1. Mosaikfries im Hause des Faun zu Pompeji (nach Niccolini). Abb. 2 u. 3. Plat[...] mosaikmuster im Palatinischen Museum zu Rom. Abb. 4 u. 5. Mosaikböden aus der Jagdvilla zu Fliessem bei Trier (nach Schm[...] Baudenkmale der römischen Periode in Trier und seiner Umgebung). Abb. 6 u. 7. Mosaikböden aus Pompeji. Abb. 8, 9, 10. Mos[...] böden aus den Thermen des Caracalla zu Rom.



MOSAIK-FUSSBÖDEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Römisch-Pompejanisch

Wandmalerei und bemalte Stuckverzierungen

Zu Tafel 9

Die in Pompeji zum Vorschein gekommenen Dekorationen, die in die Zeit von etwa 250 v. Chr. bis 63 n. Chr., dem Jahre der Zerstörung der Stadt fallen, lassen sich in vier aufeinanderfolgende Typen einteilen. Der erste Stil, der sogenannte „Inkrustationsstil“ charakterisiert sich dadurch, daß er die Wand in hellenistischer Art bis zu zwei Drittel der Zimmerhöhe in Verbindung mit in Stuck ausgeführten architektonischen Gliederungen als Quaderwand behandelt, deren einzelne Felder mit verschiedenen Farben bemalt wurden; dadurch ist der Eindruck der Raumabgrenzung, der Raumintimität, wirksam verstärkt worden.

Nach der Eroberung der Stadt durch die Römer um das Jahr 80 v. Chr. entstand, wahrscheinlich als Folge kleinasiatischer Anregungen, der zweite Stil, der „malerische Architekturstil“. Die Einteilung der Wände durch plastisch vortretende Felder hört auf; man bemalte die ganze Fläche in einer Art von Freskotechnik mit durchblickreichen Architekturen oder Landschaftsbildern und versuchte so der Wand die raumbegrenzende Tendenz nach Möglichkeit zu nehmen.

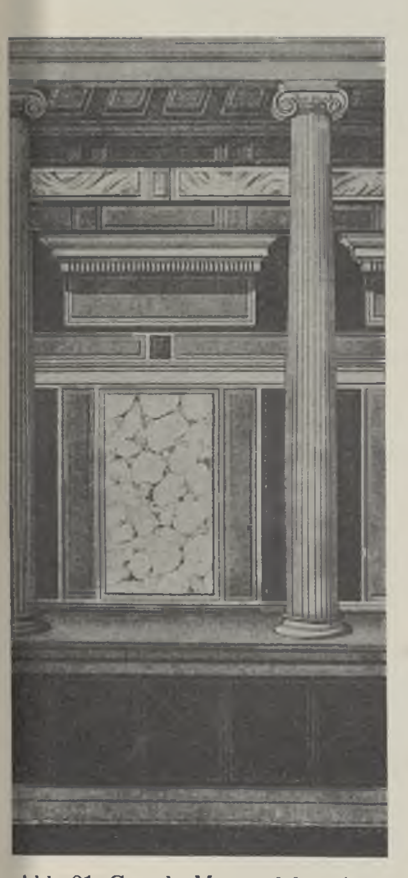


Abb. 21. Gemalte Marmordekorationen aus Pompeji. — Aus: J. Bühlmann, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. III. Abt.

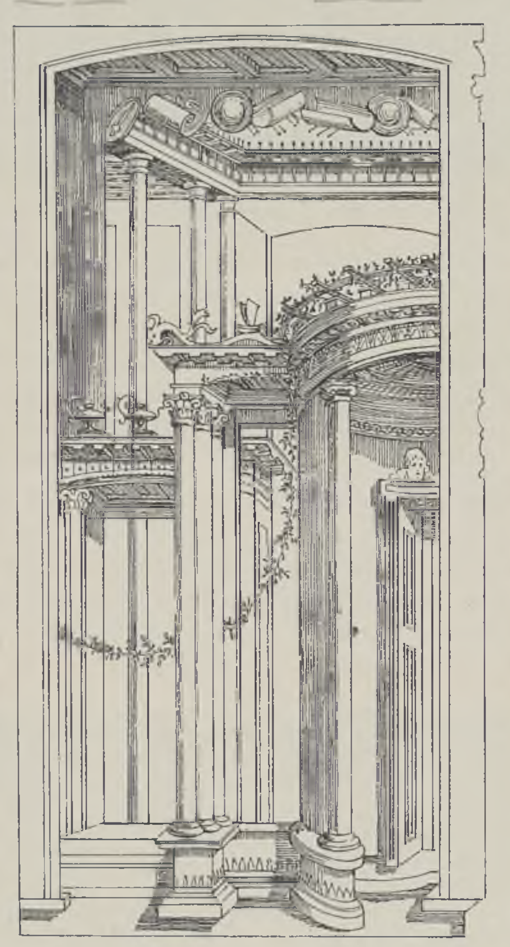


Abb. 22. Wandfeld mit gemalter perspektivischer Architektur aus Pompeji.



Abb. 23. Gemalte Marmordekoration aus Pompeji. — Aus: J. Bühlmann, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. III. Abt.

Diese Art der Wanddekoration war etwa 50 Jahre lang bis zur Zeit des Augustus beliebt; darnach folgte allmählich eine Periode der Reaktion, in der die Wände wie früher als abschliessende Flächen behandelt wurden durch Einteilung in große, glatte, bunte Felder. Eine ungemein reiche und geschmackvolle Ornamentik, Girlanden, Blüten, Muscheln und Ranken oder Tierdarstellungen und kleine Stilleben dienen zur Zierde und Belebung der größeren Felder wie der Leisten, Friese und Trennungsstreifen; auf schmäleren Feldern, die zwischen den breiteren eingeschoben waren, finden sich häufig auch reiche Kandelaber von elegantem Aufbau und Umriss aufgemalt. Über der so behandelten Fläche, die wie früher etwa zwei Drittel der Wand ausfüllte, erscheinen kleine phantastische Architekturen. An der Ausbildung dieses dritten Stils, des sogenannten „freien Ornamentenstils“, der die Vorliebe für größere von gemalten Architekturen eingerahmte Bilder in der Feldmitte beibehält und alle Ornamente und Darstellungen freihändig aufzumalen pflegt, hatte vermutlich das späte Ägypten großen Anteil.

Nach den ersten Zerstörungen Pompejis durch ein heftiges Erdbeben im Jahre 63 wurden zu den Neubauarbeiten hauptstädtische Maler verwendet, die einen neuen Stil, den sogenannten „Prospektstil“, aus Rom nach der Provinzstadt brachten. Er knüpft an die frühere Architekturmalerei des zweiten Stils an, sucht sie aber durch Kühnheit und Phantastik noch zu übertreffen; die ganze Wand wird in eine reich belebte Scheinarchitektur aufgelöst, die durch allerlei figürliche Kompositionen Leben erhält.

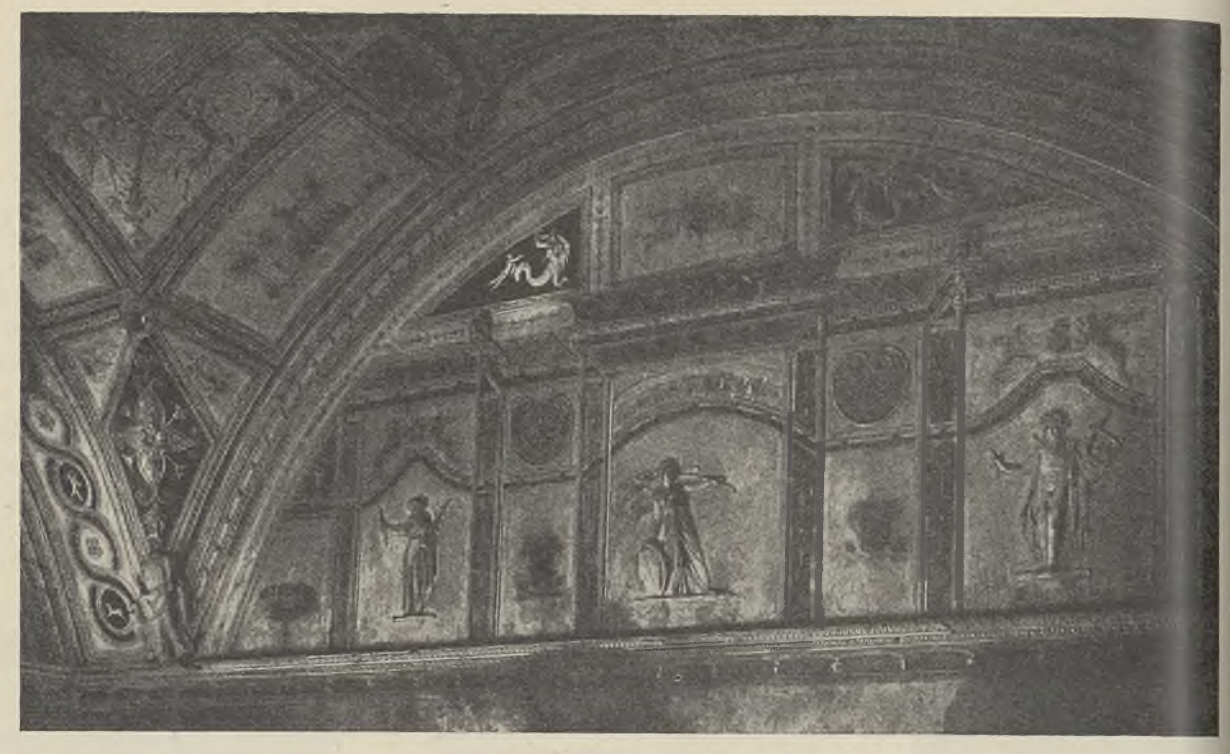


Abb. 24. Stuckdekorationen aus dem Grabmal der Pancratier an der Via Latina, Rom.

Bei allen vier Stilen zeigt sich in der Gesamtanordnung eine gewisse Anlehnung an hellenistische Vorbil in den Einzelheiten jedoch, sowohl in der Flächenornamentik wie in den mit großer Naturtreue dargestellten Guirland Draperien und Bändern, aufgehängten Waffen und Masken, den Tieren, Früchten, Blumen und Bäumen, ungemein frische Selbständigkeit. Von Pflanzen waren besonders Efeu und Weinreben, aber auch Lorbeer, Myrte, Zypres Ölbaum und Palme beliebt. Die von blossen Handwerkern mit bewunderungswürdigem Geschmack in kecker Meist schaft meist als Fresko auf die Wände gezauberten Malereien strahlten durchweg in heiterer Farbenpracht, die sich mit allzugroßer Gleichmäßigkeit über alle Gemächer ausdehnte. Von ungemein wohltuendem Eindrucke sind die bei Tönung der einzelnen Wandteile feinfühlig beobachteten Farbenabstufungen. So erhielten z. B. die Sockel in der Re schwarzen Grund, die mittleren Wandteile tiefrote, grüne, blaue oder gelbe Grundfarben, während der oberste Wand vielfach in Weiß gehalten ist. Die Wandflächen sind oben stets durch ein kleines bemaltes Stuckgesims abgeschloss auf dem die häufig gewölbte, auf lichtem Grund mit graziösen bunten Linienornamenten oder auch mit farbigem St gezierte Decke aufruhte. Die meisten Decken bestanden allerdings aus Holz; da Reste davon jedoch fast keine erhal blieben, ist ein sicheres Bild ihrer Ausschmückungsart nicht möglich.



Abb. 25. Stuckdekorationen vom Gewölbe des Grabmals der Valerier an Via Latina, Rom.

Abbildungen der Tafel 9: Abb. 1. Wandgemälde, eine Viktoria darstellend, aus Pompeji. Abb. 2 und 3. Senkre Friese aus Pompeji im National-Museum, Neapel. Abb. 4 und 5. Bordüre aus Pompeji. Abb. 6. Fries aus Pompeji (aufgenomm von H. Dolmetsch). Abb. 7—12. Bordüren aus Herkulanum und Pompeji. Abb. 13 und 14. Sockelbemalungen aus Pompeji. Abb. 15— Bemalte Stuckgesimse aus Pompeji (aufgenommen von H. Dolmetsch).

Die Abbildungen 1—5 und 7—14 sind den beiden Werken Zahn und Niccolini entnommen.



WANDMALEREI UND BEMALTE BASRELIEFS.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

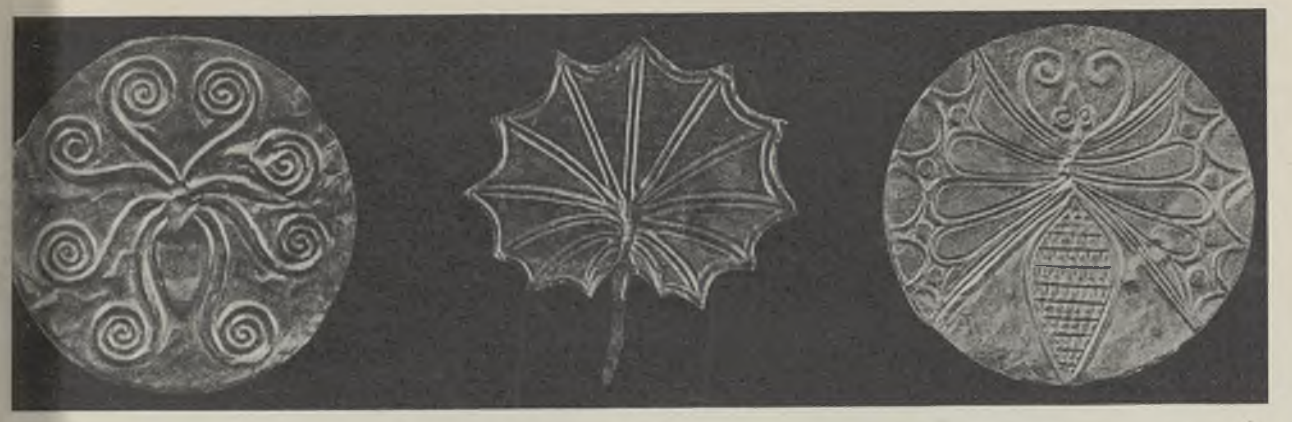


Abb. 16. Goldschmuck aus Mykenä. Im Nationalmuseum zu Athen.
Nach: Kowalczyk, Dekorative Skulptur

Griechisch-Römisch

Metallarbeiten. Zu Tafel 10

as Nationalmuseum zu Neapel sowie die Sammlungen an anderen Orten Italiens erlauben vielseitige Einblicke in das Kunstgewerbe und in die Kunstindustrie des Altertums. Neben den Tongeräten sind es vor allem die mannigʒen Bronzegegenstände die sich stets, auch wenn sie zum gewöhnlichsten täglichen Gebrauch bestimmt waren, durch abgewogene, edle, die praktische Verwendbarkeit in keiner Weise beeinträchtigende Gestaltung auszeichnen. Kandelaber, Lampen, Lampenständer meist in Dreifußform, Vasen, Koch-, Eß- und Trinkgeräte, an denen die ilierung namentlich die altung von Henkeln Handhaben vorbild- Vollendung erreicht; enbecken, Ruhebetten, :en, Rüstungen, aus ı weht der Hauch grieher Schönheit, die auch ast überall erkennbare ıalten in der dekora- Ausschmückung glückbeeinflußte.

Verschiedene Funde Silbergeräten lieferten ebenbürtige Seitenstücke zu den künstlerisch so vollendeten Bronzegeräten. Der Hildesheimer Silberschatz (Abb. 17—21), der 1868 entdeckt wurde, besteht aus etwa 60 Geräten in getriebenem, zum teil mit Email- und Nielloarbeiten geschmückten Silberblech, Teller, Schüsseln, Schalen, Waschgefäße, Trinkbecher, Tiegel, ein Dreifuß und ein Salzfaß, die fast vollständige



Abb. 17. Griff einer Kasserolle. Abb. 18. Trinkbecher. Abb. 19. Griff einer Kasserolle.







bb. 20. Silberne Platte. Abb. 21. Trinkbecher mit vier Masken (Cantharus). Abb. 22. Silberne Schöpfkelle.
Die Abb. 17—21 sind Teile des Hildesheimer Silberfunds Nach: Holzer, Der Hildesheimer antike Silberfund.

üstung einer antiken Tafel für drei Personen. Die Annahme, der Schatz sei Varus in der Schlacht am Teutoburger le abgenommen worden, ist nicht mehr haltbar, da sich Stücke darunter befinden, die als provinziale Arbeiten II. Jahrhunderts erkannt worden sind. Die Hauptmasse des Fundes stammt allerdings aus der augusteischen Zeit; ıthält aber auch hellenistische Arbeiten und gibt somit interessante Proben des griechischen, römischen sowie des inzialen römischen Kunstgewerbes der ersten Kaiserzeit.

Jünger als die Mehrzahl der Gegenstände des Hildesheimer Fundes sind Gefäße des Schatzes von während der dritte große auf uns gekommene Silberschatz des Altertums der von Bernay, neben römische auch solche gallischer Herkunft enthält, welche die Traditionen des klassischen Altertums allmählich verg Ornamentik wie die Linienführung der Silhouetten aller dieser Geräte bilden eine unerschöpfliche Quelle kü Anregung, die vom modernen Kunstgewerbe nur zu wenig benutzt wird.



Abb. 23. Becher aus dem Silberfund von Boscoreale.



Abb. 24. Antike Vase im Museum des Louvre.



Abb. 25. Schläfen- oder Ohrschmuck. Grabfund von Coul-Oba (Südrußland).

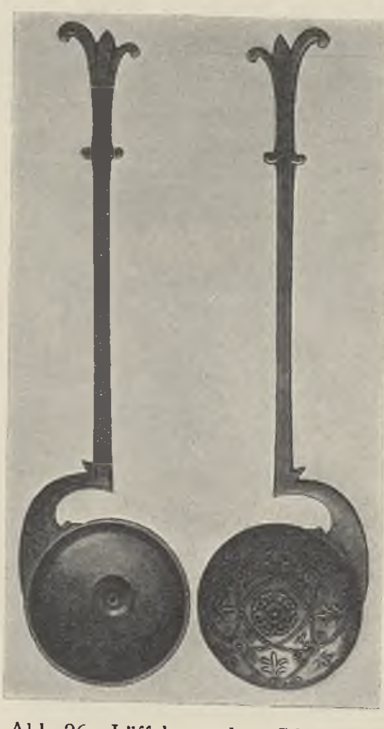


Abb. 26. Löffel aus dem Silberfund von Boscoreale.



Abb. 27. Antiker Krug im Be Museum.

Abb. 23 u. 26 nach: Héron de Villefosse, Le Trésor d'argentine de Boscoreale.



Abb. 28. Goldschmuck aus Mykenä. Im Nationalmuseum zu Athen. Nach: Kowalczyk, Dekorative Skulptur.

Abbildungen der Tafel 10: Abb. 1. Helm im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 1 a. Beinschiene im National Neapel. Abb. 2 u. 3. Lampen im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 4 u. 5. Bronzekandelaber im Louvre, Paris. Abb. 6 u. 8 kandelaber im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 7. Vergrößerte Seitenansicht des Knaufs vom Kandelaber Abb. 6. Abb. eines Kandelabers im Nationalmuseum, Neapel. Abb. 10. Kleiner zweiarmiger Kandelaber mit Faun im Nationalmuseum, Abb. 11. Bisellium, Ehrensitz für Magistratspersonen im Louvre, Paris. Abb. 12 u. 13. Dreifüße aus Herkulanum im National Neapel. Abb. 14 u. 15. Kleine Masken, Dekorationsbruchstücke im Nationalmuseum, Neapel.



BRONZEN

Chinesisch

Gefäß-Kunst. Zu Tafel 11

Unsere geringen Kenntnisse chinesischer Kunst haben eine Überschätzung japanischer Kunstbetätigung verursacht; in Wirklichkeit aber ist die ganze ostasiatische Kunst von China abhängig, das in viertausendjähriger Geschichte die Kultur fast aller kleineren Länder Ostasiens beherrschte, ja zum Teil erst hervorrief. Die chinesische Malerei, Plastik und Architektur kennen wir nur aus wenigen dazu noch späten Denkmalen; etwas besser sind wir über die chinesische Kunst des Geräts unterrichtet, die deshalb hier von besonderer Bedeutung ist, weil sie sich als Gewerbe der großen Kunst nähert und wenigstens in den Blütezeiten von allen Nachahmungen und Übertragungen frei blieb.

Die Kunst, Bronze in verlorener Form zu gießen und mit edeln Metallen durch Einhämmern in unterschnittene Vertiefungen oder durch Aufhämmern auf gerauhtem Grund zu verzieren, war den Chinesen seit ältesten Zeiten bekannt. Solche Bronzegefäße von vollendeter Technik und wundervoller Form, reichster Dekoration und prächtiger Patina charakterisieren die älteste Periode chinesischer Gerätekunst; sie wetteifern mit den noch geschätzteren Jade-Arbeiten, Geräten aus den Mineralien Nephrit und Jadeit geschnitten, die hauptsächlich in Turkistan und Birma gefunden werden.

Aus den Zeiten der Han-Dynastie, seit 206 v. Chr., stammen die ersten dunkelbraunen, gelblichen oder rötlichen Steinzeuggefäße mit dunkelgrüner Glasur, noch in den Formen der Bronze befangen, aber mit einer Ornamentik, die aus Indien zu stammen scheint. Unter den darauffolgenden Dynastien der Sui, T'ang und Sung (bis 1280 n. Chr.) übernimmt die Keramik in der Gerätekunst die Stelle der Bronze, schafft sich langsam einen eigenen keramischen Stil und gelangt im Bestreben, die kostbare Jade nachzubilden und den Anforderungen des neu aufkommenden Getränkes des Tees zu entsprechen, zur Erfindung des Porzellans. Gleichwohl bleiben Porzellan und Steinzeug einander ebenbürtig, da der Chinese auf Formenschönheit, Farbenpracht und Leuchtkraft der Glasur mehr Wert legte, als auf Weiße und Transparenz der Masse.



Abb. 14. Räuchergefäß. Bronzeguß in verlorener Form ohne Nachziselierung. Aus der Ming-Periode. Im Besitze des Antiquars Hugo Meil, München.

Die Dekoration dieser Gefäße bestand allein in ihrer Glasur; neben dem alten Seladongrün, (ursprünglich eine Nachahmung grünen Jades,) kommen alle Töne von Weiß und Grau vor; daneben aber auch Himmelblau, Rot, Dunkelpurpur und Braun. Das Craquelé, die feinen Haarrisse, die in der Glasur als Folge der ungleichmäßigen Erkaltung des Scherbens und des Glasurüberzugs entstehen, wird zur Belebung der Gefäßoberfläche und zur Erzielung wundervoller Farbenwirkungen benutzt.

Ganz am Ende dieser Zeit beginnt man verschiedenfarbige Glasuren anfänglich durch Stege getrennt nebeneinander auf den leichtgebrannten Scherben aufzuschmelzen und auch Blau und Braun zu Malereien zu verwenden.

Unter der Herrschaft der Yan-Dynastie, der Ming-Dynastie und der bis vor kurzem noch regierenden Mandschu-Dynastie (seit 1279) hat sich die Technik in der Herstellung keramischer Geräte außerordentlich vervollkommnet; dagegen verlieren die Gefäße mit dem Erlöschen altchinesischer Traditionen mehr und mehr an künstlerischen Werten.

Aus der Yanzeit sollen die ersten Versuche einer Scharffeuerdekoration in Blau und Rot stammen. Für die Mingzeit charakteristisch ist das blau-weiße Porzellan, dessen Herstellung durch die Einführung des Kobaltblaus aus Westasien veranlaßt wurde. Der anfangs künstlerisch einwandfreie Flächenschmuck mit dem milden Graublau der fremden Scharffeuerfarbe macht allmählich einer überladeneren Dekoration in dem wohl billigeren, weit intensiveren heimischen Blau Platz. Als Schmelzfarben werden in der ersten Mingzeit im wesentlichen Rot und Grün benutzt und nur Kleingeräte mit Emaildekorationen geziert. Erst um 1600 besitzt der chinesische Porzellanmaler die reiche Palette, an die wir gewöhnt sind, und erst zu Beginn der Mandschu-Dynastie beherrscht er auch alle technischen Hilfsmittel. Gefäße aus der Zeit des Kaisers K'ang-hsi bezeichnen den Höhepunkt der chinesischen Keramik, die allerdings damals schon zur Industrie geworden war und infolge der strengen Arbeitsteilung bei ihrem Herstellungsprozeß den individuellen

Reiz der persönlichen Schöpfungen älterer Meister mehr und mehr verliert. Andererseits entstanden gerade da jene fabrikmäßig hergestellten Prunkvasen, nach denen in Europa die chinesische Keramik noch immer beurteilt

Zu den schönsten Schöpfungen der Scharffeuerkeramik gehören die „Hawthorn-Jars" genannten Vasen. Ornament ist hier aus dem blauen, mit einem Netz dunkelblauer Linien übersponnenem Grund weiß ausgespart, wo der Vorfrühling, die weiße Blütenpracht des Pflaumenbaums und das berstende Eis dargestellt werden sollen.

Die praktisch durch nichts mehr beschränkte Reichhaltigkeit der Schmelzfarben gestattete in der Folge Porzellanmaler, die Keramik als Malgrund zu betrachten, auf der er Blumen, Landschaften und Figurengruppe gleichzeitigen naturalistischen Malerei mit größter Treue wiederzugeben verstand; als Grundfarbe herrscht zunächst schönes metallisches Grün vor, was diesem Vasen den Namen „famille Verte" eintrug, später zu Anfang des „XVIII. J Karminrot („famille Rose"). Noch reicher in ihrer Wirkung sind Vasen denen sich farbenbunte Emailmalereien von glänzendschwarzem Sch grund abheben, dann Gefäße, die mit Kombinationen all dieser Techn geziert wurden.

Bei der üblichen Dekorationsart, der in Europa allgemeiner bekan Gefäße, sind die Ränder in der Regel mit Bordüren umrahmt, wobei beso der Mäander, ein flächenfüllendes Grundelement der altchinesischen O mentik, das Sinnbild des Donners, in vielen Variationen wiederkehrt; Ab 10, 11 sowie der obere Teil von Abb. 4 zeigen einige der wenigen ventionell behandelten Formen solcher Bordüren. Auf den Flächen kommen bald geometrische Muster, bald Blumen, Früchte und Pfla aller Art teils mit graziöser Leichtigkeit stilisiert, teils mit peinlicher S falt der Natur nachgebildet, zur Darstellung. All diese Verzierungen decken die Vase entweder in rhythmischer Weise, oder sind, was häufige Fall ist, willkürlich über die Oberfläche ausgestreut. Von der heimis



Abb. 15 und 16. Vase und Teller mit Bemalung.

Flora werden in erster Linie die Blätter und Blüten des Teestrauches, dann Päonien, Chrysanthemen, Magnoli Melonen, Lotusblumen, Pflaumen-, Pfirsich- und Kirschenblütenzweige und das beliebte Bambusröhricht zu dekorati Kompositionen benützt, deren flächenhafte Stilisierung in der Regel meisterhaft aber ohne Pedanterie durchgef ist. Aus der wirklichen Tierwelt mischen sich außer Vögeln und Insekten besonders Schmetterlinge, dann Fis Taschenkrebse und kleinere Amphibien unter die Pflanzen; aber auch symbolische Fabeltiere, der Drache als V körperung des Himmels und später als Sinnbild kaiserlicher Macht und Vollkommenheit, der Phönix als Sinnbild Kaiserinnen und das hirschartige Einhorn werden vielfach dargestellt. Götter- und Menschengestalten, Szenen Legenden und Gedichten, aus der Geschichte und dem täglichen Leben sowie ganze Landschaftsbilder beleben u unterbrechen häufig die in geschmackvollster Raumausfüllung über das Gefäß ausgebreitete Dekoration.

Abbildungen der Tafel 11: Abb. 1—5 sowie 9—13 Bordüren und Abb. 6—8 fortlaufende Muster von bemalten meist South Kensington-Museum, London befindlichen Chinagefäßen. — Entnommen aus: Owen Jones, Examples of chinese ornam Rouaix, Style; Rouam, Les arts du feu.



H. Dolmetsch.

ORNAMENTENSCHATZ. VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

MALEREI.



Abb. 24. Chinesische Stickerei. Seitlich Phönix und Drache als Symbol des männlichen und weiblichen Prinzips, dazwischen Wolken und Fledermäuse. In der Mitte Schriftzeichen, darüber Flammenmuster.

Chinesisch

Textilkunst und Zellenschmelz

Zu Tafel 12

Von der chinesischen Textilkunst wissen wir so gut wie nichts; nur daß die Verarbeitung der Seide in China schon lange vor Christi Geburt hohe Vollkommenheit erlangt hatte, ist erwiesen. Die Dekoration der uns bekannten Stoffe, z. T. Brokate, die als Teile prunkvoller buddhistischer Kultkleidungen aus China und Korea nach Japan eingeführt wurden und sich dort erhalten haben, ist ähnlich der auf den gleichzeitigen Geräten. Beliebt sind schwarze, weisse, blaue, rote und goldene Konturen zur kräftigeren Hervorhebung der Zeichnung vom hellen oder dunkeln Grund. Dabei bestehen die zur Weberei und Stickerei verwendeten Goldfäden höchst wahrscheinlich aus Seidenfäden, die mit vergoldetem Papier oder Kautschukstoff umwickelt waren.

Auch die chinesische Lackkunst, von der wir in unseren Museen zumeist nur Arbeiten der spätesten Verfallzeit finden, und die doch die uns bekanntere großartige Entwicklung der Lackmalerei unter den prachtliebenden japanischen Shogunen hervorgerufen hat, ist uns noch fast völlig unbekannt. Etwas besser sind wir über die chinesische Emailkunst unterrichtet, die unter der Mongolenherrschaft aus Europa nach China eingeführt worden sein soll. Die ältesten bekannten chinesischen Schmelzarbeiten gehören der Mingzeit an und zeichnen sich durch Kraft und Tiefe ihrer Farben aus, vor allem durch zwei verschiedene Blau und ein starkes Korallenrot. Die Technik ist die des Zellenschmelzes (émail cloisonné), der in China den älteren Grubenschmelz bald verdrängte. Dabei werden die beabsichtigten Zeichnungen auf den mit Schmelz zu bedeckenden Metallgrund aufgetragen, die einzelnen Felder durch dünne, auf die Metallplatte aufgelötete Drähte von Gold oder von einer Kupferlegierung begrenzt und die dadurch entstehenden Zellen (cloisons) mit entsprechend gefärbtem Schmelz (émail) ausgefüllt. Nach dem Erkalten der im Ofen aufgeschmolzenen Masse, wird die ganze Oberfläche glatt poliert.

Die dekorativen Motive sind in der älteren Zeit der Bronzekunst entnommen, später denen der Porzellanmalerei ähnlich. Abb. 10 zeigt, in der beschriebenen Technik ausgeführt, das so oft variierte chinesische Symbol, den Drachen.

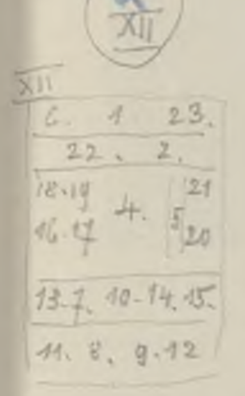




Abb. 25. Chinesische Dekorationsmotive.

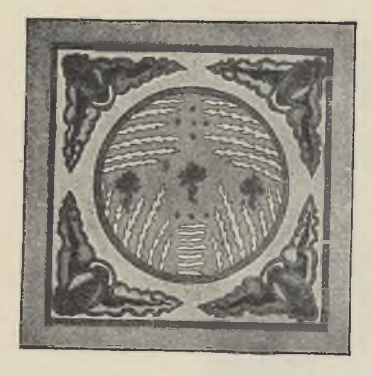




Abb. 26 und 27. Bemalte Deckenkassetten aus den Grabtempeln der Mandschukaiser in Siling.



Abb. 28. Vase mit Deckel. Farben auf Biskuit. Frühe Mingzeit (um 1500).

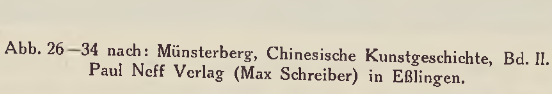


Abb. 26—34 nach: Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, Bd. II. Paul Neff Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen.





Abb. 29 und 30. Bemalte De[illegible] kassetten aus den Grabtempeln [illegible] Mandschukaiser in Siling.



Abb. 31. Teppichrest aus dem Schatzhause Shôsôin, Nara.



Abb. 32. Rückseite eines Spiegels in farbigem Zellenschmelz. Schatzhaus Shôsôin, Nara.



Abb. 33. Teppichrest aus dem Sch[illegible] hause Shôsôin, Nara.

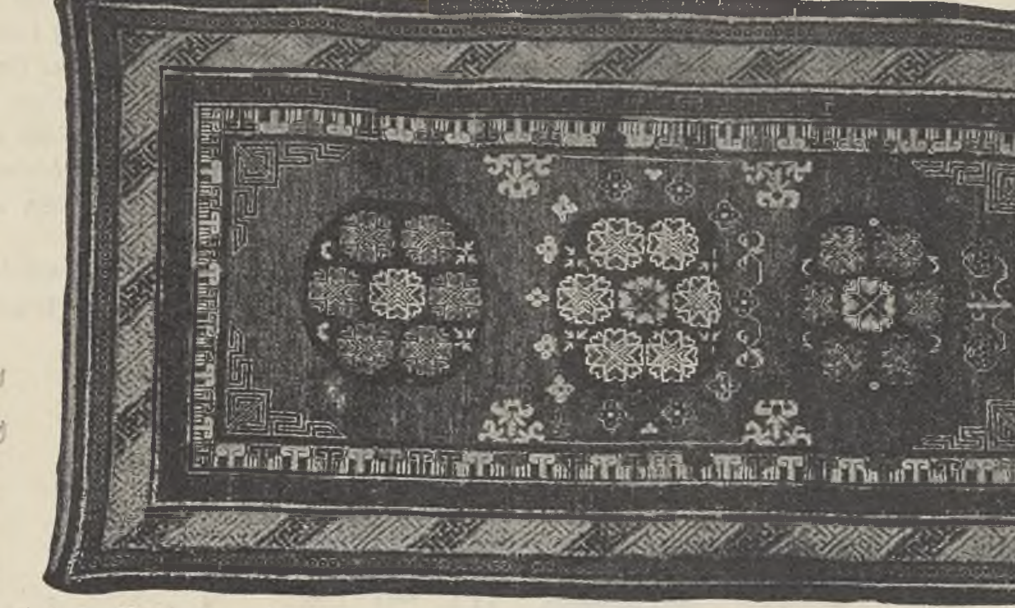


Abb. 34. Teppich in farbiger Wolle aus Jarkand (Chinesisch Turkestan). Britisches Museum, London (XIX. Jahrhundert).

Abbildungen der Tafel 12: Abb. 1. Früchte und Blumen auf Porzellan gemalt. Abb. 2. Bordüre von einem Chi[illegible] gefäß. Abb. 3. Malerei von einem Holzkästchen. Abb. 4, 5 und 6. Behang eines Himmelbetts in Seide und Gold gestickt (XV. Jahr[illegible] Abb. 7, 8 und 9. Muster von gewebten Zeugen. Abb. 10 und 11. Von einer kupfernen Vase mit Zellenschmelz. Abb. 12—23. Or[illegible] mente in Zellenschmelz von Vasen, Schalen und Rauchgefäßen. — Nach: O. Jones, Examples of Chinese ornament; E. Lièvre, [illegible] Arts décoratifs; Rouam, La Peinture décorative; „Kunst und Gewerbe“ herausg. vom bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg 1[illegible]



Dolmetsch.

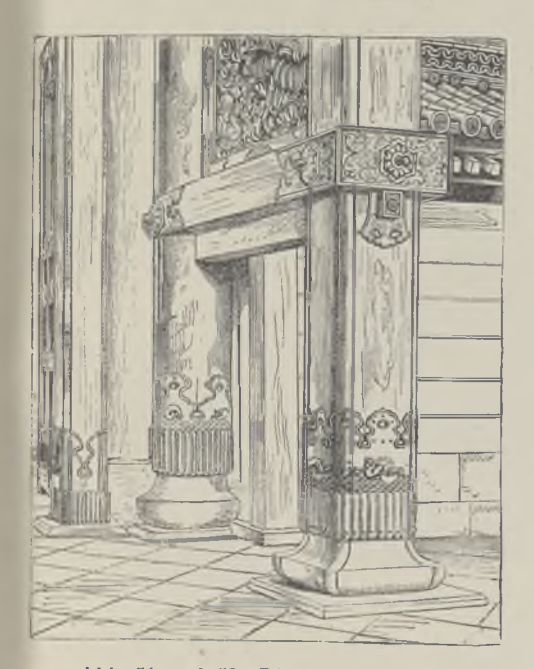
MALEREI, WEBEREI, STICKEREI UND ZELLENSCHMELZ.

Japanisch

Die Lackmalerei. Zu Tafel 13

Die geschichtliche Kunst Japans ist nicht alt; sie verdankt ihre Entstehung der Aufnahme chinesischer Kunst im VI. Jahrhundert n. Chr. und erscheint mehr als Nachahmung denn als individuelle Weiterbildung. Die Lackmalerei ber, die dem künstlerischen Wesen der Japaner besonders zusagte und schon in sehr früher Zeit ausgeübt worden :t, verstand später auch eigenere Wege zu gehen. Schon im VI. Jahrhundert wurden gelackte Lederpanzer in Japan etragen und gegen Ende des VII. Jahrhunderts kommt auch die Färbung des Lacks durch Zinnober auf.

Das ungemein komplizierte Herstellungsverfahren ist bis heute dasselbe geblieben. Die Unterlage, die je nach em Zweck aus Holz, einer Anzahl Papierlagen oder Bastgeflecht besteht und durch Verstreichung mit Harz eine latte Oberfläche erhalten hat, wird mit um so mehr Lackanstrichen bedeckt, je feiner der Gegenstand sich schließlich räsentieren soll. Bei kostbaren Geräten kommen bisweilen bis zu 20 Lackschichten vor. Zur Dekoration werden oft Gold und Silber, Bernstein, Schildplatt, Perlmutter und Elfenbein eingelegt; das gewöhnlichste aber ist eine Vergoldung n der Art, daß entweder das Ornament mit jeder neuen Lage Lack neu in Gold aufgemalt wird und so ein reliefrtiges Aussehen erhält, oder daß die einmalige Vergoldung durch die obere Lage des transparenten Lacks durchschimmert. Der Lack kommt als fertiges Naturprodukt (Baumsaft) in gelber, brauner und hellgelber Qualität vor; letztere färbt ich an der Luft in kurzer Zeit tiefschwarz.



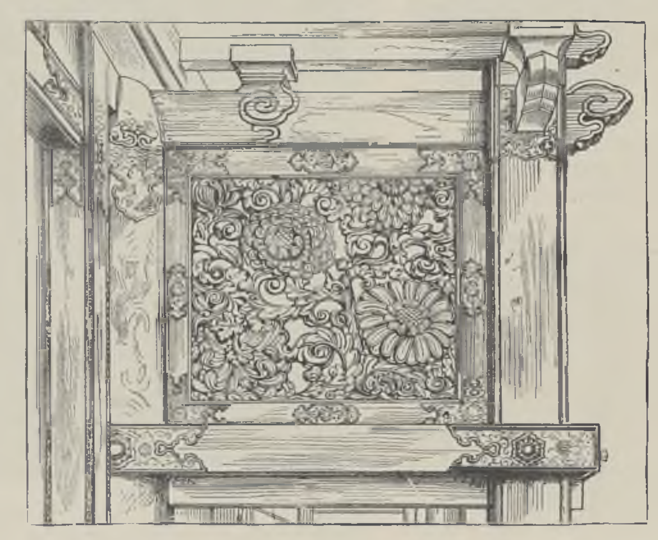


Abb. 51 und 52. Entnommen aus: Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan.

Abb. 51 und 52. Pfosten und geschnitzte Füllung (Chrysanthemum) vom Tor des Nishi-Hon-gwan-ji-Tempels.

Wie in China liegt auch in Japan der Schwerpunkt des dekorativen Schmucks neben geometrischen Linienspielen Hakenkreuz- und Mäander-Mustern, gebrochenen Füllungen und Umrahmungen in der Tier- und Pflanzenornamentik, die oft innig miteinander verbunden sind. Allerlei Vögel, die geschuppten und gepanzerten Bewohner des Meeres, Amphibien und Insekten, Bambusrohr und Pinienzweige, Frühlingsblüten, Päonien und Chrysanthemum vertreten die wirkliche Tier- und Pflanzenwelt, die mehr oder minder stilisiert die Flächen zieren. Daneben erscheinen aber auch die von China übernommenen Fabeltiere, der Drache, der Phönix und der Fabelhirsch, obwohl der Drache nicht wie in China als Symbol kaiserlicher Macht gilt; das kaiserliche Sinnbild ist in Japan die stilisierte einfache Chrysanthemumblüte in radartiger Ausbreitung.

In der Ornamentik der Geräte der Nara-Zeit (710—794) herrscht vollkommenes Gleichgewicht, eine strenge fast textile Symmetrie, die aber bereits in der Fujirara-Zeit (794—1185) freieren und leichteren Formen Platz macht, um schließlich in der Tokugara-Periode durch absichtliche Asymmetrie ersetzt zu werden. Waren die Arbeiten der älteren Zeiten, die nur Kultzwecken dienten, in strengem Ernst ganz im Lackstil ausgeschmückt, belebt durch Einlage einzelner Goldfunken in den Lackgrund oder durch die Verwendung von edlen Metallen, Elfenbein und Perlmutter zur Hervorhebung besonderer Einzelheiten der dekorativen Zeichnung, so erlaubte die Anwendung der Lacktechniken auch auf weltliches Gerät losere aber immer noch symmetrische Kompositionen in der Flächenverzierung. Zu gleicher Zeit macht sich auch der Einfluß der damaligen großen Malerei auf die Lackkunst bemerkbar, da ihre dekorativen Motive sich ohne Mühe und Widersprüche auf den Lack übertragen ließen. Die größte technische Vollkommenheit zeigen die Lackarbeiten der Tokugara (1573—1868), größtenteils „mehr Kunststücke als Kunstwerke", wobei die überreiche Häufung aller Techniken dem Geist des Stoffes nur zu sehr Gewalt antut. Doch sind auch in dieser Zeit noch Arbeiten großartigen Flächenstils entstanden, wobei durch Bleieinlagen ein wundervoller Gegensatz zum tiefen Goldgrund geschaffen wurde.



Abb. 53. Deckel eines Schreibkastens mit Herbstblumen in Lackmalerei.
Aus: Hayashi, L'histoire de l'art du Japon.



Abb. 54. Deckel eines Schreibkastens. Lackmalerei auf Goldgrund.
Aus: Collection Ch. Gillot, Paris.



Abb. 55. Deckel eines Schreibk... Nelken auf mattem Goldg...
Aus: Hayashi, L'histoire de l'art du...



Abb. 56. Deckel einer Parfümbüchse. Schwarzer Lack und Malerei in Gold.



Abb. 59. Deckel eines Schreibkastens. Blühende Pflanzen der herbstlichen Wiese in Silberlackmalerei auf schwarzem Grund.
Abb. 56—60. Aus: Collection Ch. Gillot, Paris.



Abb. 57. Deckel einer Bü... Goldlack auf mattem Goldg...



Abb. 58. Büchse in Goldlack mit Verzierungen in Blei.

Abb. 60. Teebüchse in G... lack mit eingelegten Blät... aus Perlmutter.



Abb. 61. Aus einem japanischen Buch mit Zeichnungsvorlagen.

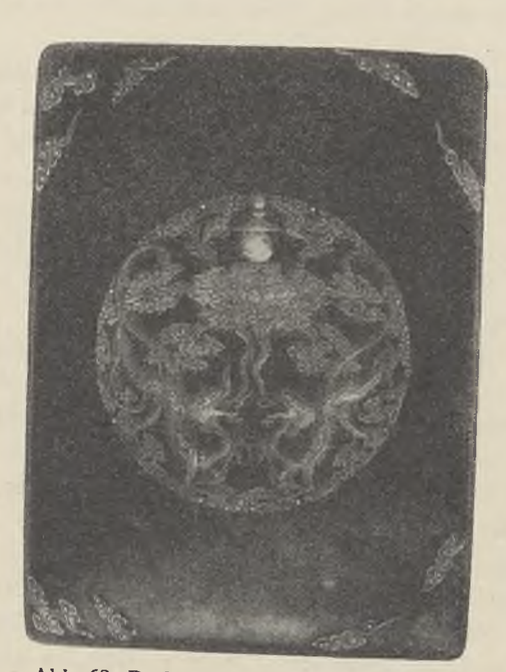


Abb. 62. Deckel eines Dokumentenkastens mit ziselierten Metallauflagen. XII. Jahrh.
Aus: Hayashi, L'histoire de l'art du Japon.



Abb. 63. Aus einem japanischen ... mit Zeichnungsvorlagen.

Abbildungen der Tafel 13: Motive für Lackmalereien, entnommen aus: Audsley Bowes, Keramic Art of Japan.



LACKMALEREI.

Japanisch

Weberei, Gefäßkunst. Zu Tafel 14

Die schon früh von China nach Japan eingeführten Brokate zu buddhistischen Kultkleidungen wurden von eingewanderten Künstlern und ihren japanischen Schülern vortrefflich nachgeahmt. Aus den Stoffresten, die im Schatzhause hôsôin in Nara, einer heute noch unversehrt erhaltenen Stiftung des Kaisers Shômu (nach 756 n. Chr.) auf uns geommen sind, ist ersichtlich, daß schon damals den japanischen Meistern alle Techniken der Weberei und Färberei geläufig aren. Die Motive zur Bemusterung dieser Stoffe wurden jenen persisch-sassanidischen Webereien entnommen, die sich uch an vielen Orten der abendländischen Welt erhalten haben; Löwen und Fasanen, Tiergestalten im Doppelbild, anken mit Weintrauben und komplizierte geometrische Ornamente kommen vor.

Auch die Stickerei wurde schon damals mit hohem Kunstverständnis gepflegt und durch die Sitte des Hofes efördert, neue Heiligtümer mit kunstvollen Nadelmalereien nach Entwürfen koreanischer Künstler zu beschenken. Eralten ist eine figurenreiche Stickerei, die von den Frauen des Hofes mit der Kaiserin an der Spitze 622 nach dem 'ode Shotoku Taishis für den Hôryûji-Tempel hergestellt wurde und das „Reich unendlicher Seligkeiten" darstellt, in as, wie sie hofften, der Prinz eingegangen war.

Vom IX. bis XII. Jahrhundert sind nur ein- oder zweifarbige Stoffe getragen worden, auf denen das Muster meist stilisierter oder geometrischer Pflanzenornamentik entweder ausgespart oder in einem etwas dunkleren Ton ausgeführt urde. An Stelle der persisch-chinesichen Tier- und Menschen-Ornamentik treten feintönige, die ganze Fläche gleichnässig überziehende Muster, die in verschiedenen Farben hergestellt wurden, da nur die Farbe den sozialen Rang des rägers angab.



Abb. 20. Teil eines Gewandes aus Goldbrokat. Ende des XVIII. Jahrh.



Abb. 21. Teil eines Wandschirms aus bemaltem Brokat im Schatzhause Shôsôin, Nara. 724—748.

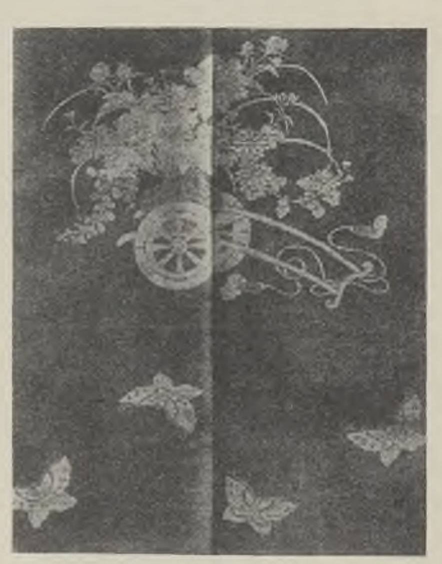


Abb. 22. Stück eines Goldbrokats. Ende des XVIII. Jahrh.

Abb. 20—22. Aus: Hayashi, L'histoire de l'art du Japon.

Nach dem XIII. Jahrhundert wird die Stoffbemusterung immer reicher; an Stelle der einfachen Ornamente treten reie malerische Dessins und eingewebte oder gefärbte Wappen. Beliebte Motive sind ferner Ahornblätter mit Wellen ınd Nebelstreifen, Sternräder auf quadriertem Grunde, buntfarbige Blützenzweige, alles nicht mehr über die ganze läche gleichmäßig verteilt, sondern in fein empfundene Unregelmäßigkeit angeordnet. Dabei wird durch rhythmichen Größen-, Farben- und Stellungswechsel Abwechslung in die sonst streng geometrischen Motive gebracht. Zur Tokugara-Zeit (1603—1863) ist ungeheurer Luxus in bezug auf die Kostbarkeit der Stoffe getrieben worden. Es wird von Seidenstoffen erzählt, in die alle berühmten Ansichten von Kyoto eingewebt waren, oder von schwarzen Stoffen nit Pflanzenmotiven, deren rote Beeren durch echte Korallenperlen gebildet wurden. Die Stoffmuster des XVIII. ınd XIX. Jahrhunderts, über die prächtige Farbendrucke jener Zeiten unterrichten, lassen sich in zwei Hauptgruppen einteilen: Entweder sind es glatte einfarbige Stoffe mit ausgesparten oder farbigen Streifen, die schmal oder breit, parallel oder gitterförmig laufen, mit Punkt-, Kreis- und Scheibenmustern, mit Wellenlinien, Vierecken und anderen geometrischen Zeichnungen, sowie mit Pflanzenmotiven in unzähligen Variationen bald als Rankenmuster bald als Streumuster. Die andere Gruppe zeigt phantasiereiche Flächenmuster, zunächst aus pflanzlichen dann auch aus Tiermotiven, zu denen erste Künstler Entwürfe lieferten. Zu Ende des XVII. Jahrhunderts genügte das Flächenmuster nicht mehr; man begann alles auf den Stoff zu übertragen, selbst ganze Bilder und vergaß schließlich im XVIII. Jahrhundert jede Rücksicht auf Material und Zweck, um nur immer neue Effekte zu erzielen. Nicht selten wurde zur Verstärkung oder Sicherung der Wirkung auch noch der Pinsel zu Hilfe genommen.

Gleich große Vollkommenheit erreichten die Japaner im Bedrucken von Baumwolle oder Leinwand mit farbig schablonierten Mustern. Mit sorgsam ausgeschnittenen Papierschablonen wird das eigentliche Muster beim Färben ausgespart und dann vermittelst anderer Schablonen oder mit Handmalerei und Stickerei farbig ausgeschmückt.

Die Keramik ist in Japan merkwürdig spät, offenbar erst im XIII. Jahrhundert, Kunst geworden, als ein Töpfer aus dem alten Töpferdorfe Seto in der Provinz Owari nach fünfjährigem Aufenthalt in China, chinesischen Ton und

die Geheimnisse chinesischer Glasurtechnik nach Japan brachte. Die damals hergestellten Gefässe waren im lichen Teegeräte aus farbig emailliertem Steinzeug ohne Dekoration, allein reizvoll durch ihre gute Form und die gebrochenen Töne ihres mit farbigen Flecken gehöhten braunen Schmelzüberzuges.

In späterer Zeit sind die siegreichen Feldzüge ~~des Shogun~~ Hideyoski nach Korea (1592—1597) von entschei Bedeutung für die Entwicklung der japanischen Keramik geworden. Eine große Anzahl koreanischer Töpfer, di Japan gebracht und in den verschiedenen Provinzen des Reiches angesiedelt wurden, verfertigten jene Wunder die den Ruhm japanischer Keramik begründet haben. Aber mit der Zeit wurden die Künstler, die Familien angel



Abb. 23. Kohlenbecken aus Fayence.
Aus: Collection Ch. Gillot, Paris.



Abb. 25. Bronzevase in der Sammlung der Kgl. Württ. Zentralstelle für Gewerbe und Handel, Stuttgart.



Abb. 24. Fayenceto
Aus: Collection Ch. Gillot,



Abb. 26. Kupferstich von Torii Kiyomassu.
Aus: Collection Hayashi, Paris.





Abb. 27 und 28. Japanische Stoffmuster.
Aus einem japanischen Musterbuch.



Abb. 29. Entwurf für Me
Aus: Brinckmann, Kunst und Ha

in denen sich die Tradition von einem Geschlecht auf das andere forterbte, immer mehr zu Virtuosen, die sic allen durch die Überwindung technischer Schwierigkeiten auszuzeichnen versuchten.

Das Porzellan, dessen Herstellung ebenfalls durch die Koreaner nach Japan gebracht wurde, spielte in Japan von jeher eine nur untergeordnete Rolle. Seine Dekoration beschränkte sich anfangs auf die Bemalung mit Scha blau; erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, als die Japaner mit Emailfarben zu malen lernten, entstanden gewaltigen Porzellanwerkstätten, deren Fabrikate, nur für die Ausfuhr nach Europa bestimmt, im Lande selbst als japanisches Gut angesehen werden. Daneben wurden aber auch bessere für die Japaner selbst hergestellte P lane angefertigt, deren Blumen, Landschaften und Ranken durch deckende lineare Grundmuster verbunden in leu dem lackartigem Rot und tiefen Blau erglänzen.

Abbildungen der Tafel 14: Abb. 1—7. Bordüren und Muster von seidenen Stoffen. Abb. 8—10. Malereien von alten Porzellanvase. Abb. 11—12. Bordüren von zwei Fayencevasen. Abb. 13—19. Ornamente von emaillierten Vasen. (Abb. und 19 sind modern.) Abb. 1—19 entnommen aus: Audsley Bowes, Keramic art of Japan.



WEBEREI, MALEREI UND ZELLENSCHMELZ.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Indisch

Metallarbeiten. Zu Tafel 15

ersische und arabische Einflüsse haben fast alle Gebiete des indischen Kunsthandwerks beeinflußt und die echt indische Formenwelt zum Teil völlig umgestaltet; nur die indischen Metallarbeiten haben national-indischen Charakter behalten. wenig konventionelle, leicht fließende indische Ornamentik verwendet in den ältesten Zeiten Motive der Holzkunst und Zaunflechterei, die später durch Motive der Goldschmiedekunst sowie durch eingeführte stilisierte Linien-Pflanzenornamente der westlichen Kunstwelten ergänzt wurden. Zugleich aber werden auch Gebilde der einheichen Pflanzenwelt Rosen, Nelken, Granaten, vor allem die heilige Lotusblume, sowie der stets konventionell behane Palmzweig mitverwendet und im Norden lebensvoller, im Süden etwas schematischer, stets aber mit feinem Natur-Stilgefühl ins Flächenhafte übertragen. Einheimische Tiere wie Tiger, Elefanten und Antilopen, Pfauen, Papan und andere Vögel, seltener Menschengestalten und im Süden auch stilisierte Fabelungeheuer werden mit der



Abb. 16. Schüsseln in Bidri-Arbeit aus Haidarabad.



Abb. 17. Huka in Bidri-Arbeit aus Haidarabad.



ıb. 18. Samowar in verzinntem Kupfer aus Nordindien.



Abb. 19. Räucherkanne von Messing aus Nepal.

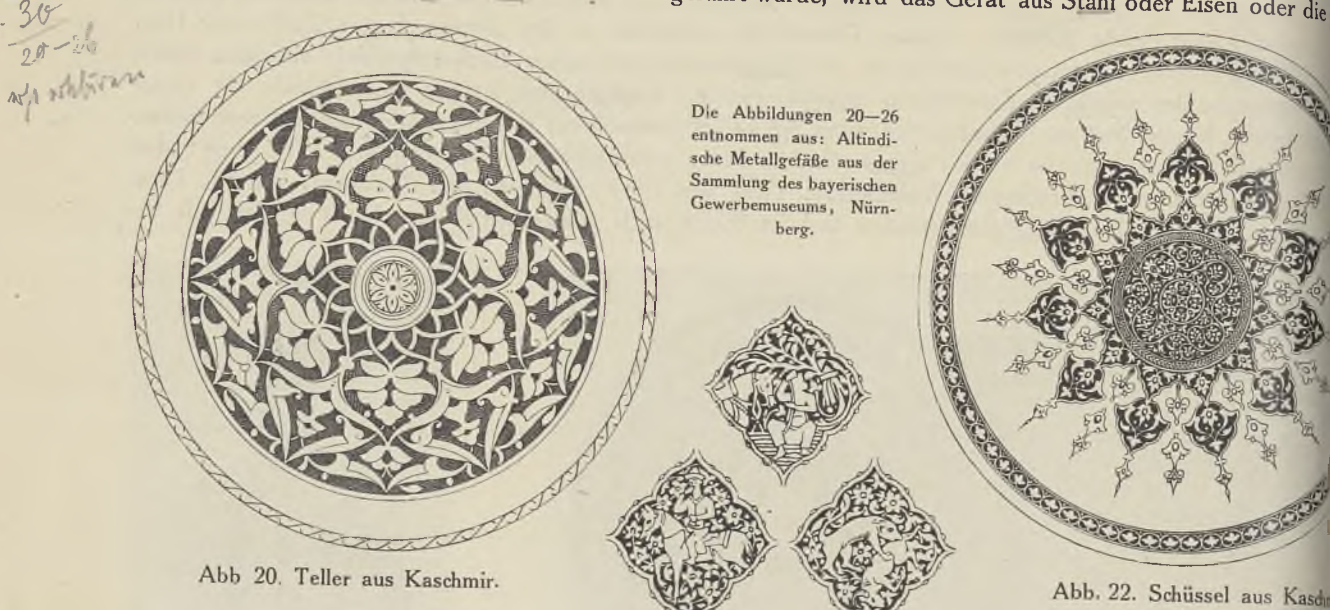
Abb. 16—19 nach: Sammlung von Abbildungen indischer Metallobjekte. Herausgegeben vom K. K. Österreichischen Handels-Museum.

anzenornamentik verwoben. In den späteren Erzeugnissen des indischen Kunstgewerbes herrschen arabisch-persische ıtive vor, deren verschiedenartige Elemente aber stets durch „ein gewisses tropisch üppiges und doch ordnendes Stilühl“ zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammengehalten werden.

Sowohl bei den Kulthandlungen wie im Haushalt der Inder spielen Metallgefäße eine wichtige Rolle. Neben ı indischen Bronzen, die stark unter dem Einfluß der späteren persischen Tauschierarbeiten stehen, kommen Gefäße ; Messing vor, die der Hindu bevorzugt, und solche aus verzinntem Rotkupfer, die von den Mohammedanern Indiens Vorliebe benutzt werden. Der Wasserbehälter mit Henkeln und schnabelförmigem Ausguß ist die am häufigsten kommende Form; daneben finden sich kleinere vasenartige Wassergefässe und solche für die persischen Pfeifen ukas), Trinkschalen, Blumenvasen, runde Schalen, Teller, Teetöpfe und Kaffeekannen.

Die mit getriebenen Reliefdarstellungen von Göttern und Fabeltieren geschmückten Silbergefäße Südi[...] sie vor allem der Hindu liebt, scheinen auf einheimische Überlieferung zurückzuführen zu sein, während die [...] langhalsigen auf getriebenem Silbergrund mit vergoldeten Zieraten geschmückten Wasserflaschen von Kasc[...] Luknow wohl mongolischer Technik ihre Entstehung verdanken.

Die Mohammedaner Indiens bevorzugen tauschierte und damaszierte Arbeiten. Bei dieser sogenannten B[...] die im Fünfstromland besonders vollkommen ausgeführt wurde, wird das Gerät aus Stahl oder Eisen oder die [...]



Die Abbildungen 20—26 entnommen aus: Altindische Metallgefäße aus der Sammlung des bayerischen Gewerbemuseums, Nürnberg.

Abb 20. Teller aus Kaschmir.

Abb. 22. Schüssel aus Kasch[...]

Abb. 21. Medaillons von einem Kessel aus Kaschmir.



Abb. 23. Von einem Becher aus Kaschmir.



Abb. 24. Von einem Leuchter aus Kaschmir.



Abb. 25. Von einer Lampe aus Kaschmir.



Abb. 26. Von einer Teek[...] aus Kaschmir.

Metallform aus einer Legierung von Kupfer und besonders Zink manchmal auch Zinn abgedreht und graviert, da[...] Hämmern mit Einlagen von Gold und Silberplättchen oder -Drähten geziert und darnach das Ganze in umst[...] Prozeß schwarz gefärbt und poliert. Die Gold- und Silbereinlagen heben sich dann überaus wirkungsvoll vo[...] schwarzen Grunde ab.

Auch die Technik des Überziehens der Metalle mit farbigen Glasuren wird seit Jahrhunderten in Indien [...] berühmte emaillierte Schüsseln liefern Lahor, Laknau und Benares.

Abbildungen der Tafel 15: Abb. 1. Zinngefäß mit tauschierten Ornamenten. Abb. 2. Streitaxt mit geätzten Ve[...] Abb. 3. Streitaxt mit Tauschierarbeit. Abb. 4. Schild aus Rhinozeroshaut mit Metall ausgelegt und beschlagen. Abb. [...] zierungen von tauschierten Hukas (Wasserpfeifen). Abb. 9. Getriebene Verzierung vom Bauch einer vergoldeten Kupferkanne [...] Verzierung vom Bauch einer getriebenen Kupferkanne. Abb. 11. Verzierung von einer tauschierten Zinnvase. Abb. 12. [...] arbeit auf Stahl an einer Dolchscheide. Abb. 13. Halsverzierung eines tauschierten Zinnbeckens. Abb. 14. Von einem g[...] Kupferteller. Abb. 15. Von einem getriebenen Zinnteller.

Abb. 2, 9, 10, 12—15. Nach Originalen des Kgl. Landesgewerbemuseums, Stuttgart. Abb. 1, 5—8 und 11. Nach [...] des Herrn Fabrikanten Paul Stotz, Stuttgart. Abb. 3. Aus Bedford, The Treasury of ornamental Art. Abb. 4. Aus Waring[...] pieces of industrial Art and Sculpture at the international Exhibition 1862.



Dolmetsch.

METALLARBEITEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

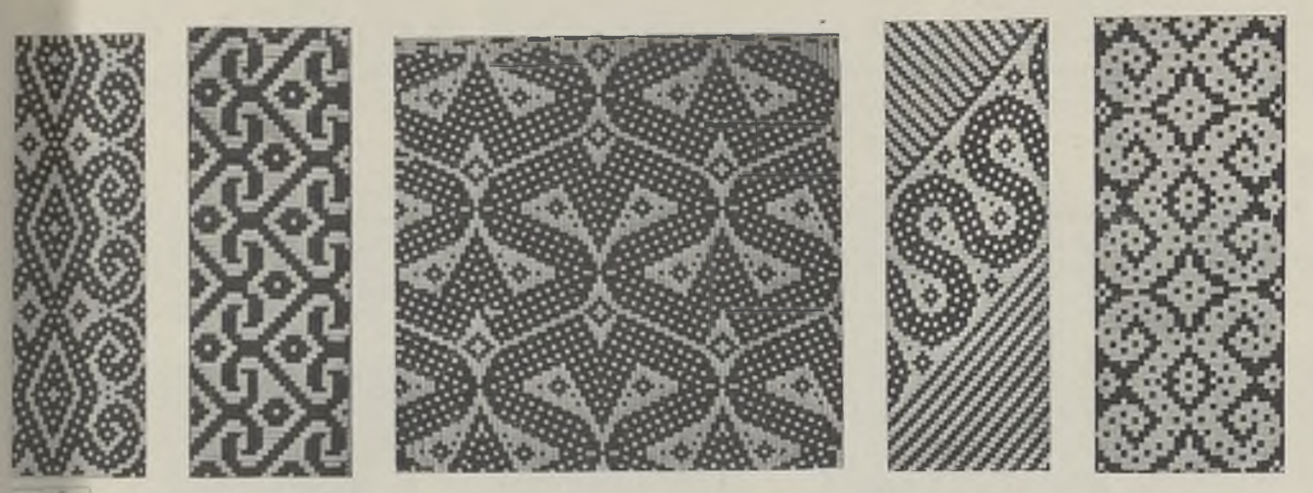


Abb. 15—19. Flechtwerk, Muster aus Borneo im Kolonialmuseum, Haarlem.
Die beiden äußersten Muster links und rechts sind die Vorder- und Rückseite desselben Geflechts.

Indisch

Weberei, Stickerei, Geflechte und Lackmalerei

Zu Tafel 16

ie einst hochentwickelte Weberei der Inder leidet heute unter der englischen Konkurrenz und auch die moderne indische Seidenstickerei hat durch die häufige Verwendung allzu greller Anilinfarben viel von ihrer früheren ruhigen Harie eingebüßt. Die berühmten Shawls von Kaschmir werden aber gleichwohl ihren alten Weltruf noch lange behalten ihrer herrlichen Farben und ihrer unerreichten Zartheit und Feinheit. Solche Kaschmirshawls, die aus dem Haar feinhaarigen Kaschmirziegen oder dem Unterhaar der wilden tibetanischen Ziegen hergestellt werden, dienen als gürtel; ihre Musterung, in der Regel ein Palmettenmuster, die sogenannte indische Palmette, wird in Art eines ergewebes aber mit Gobelinumzug mit der Nadel hergestellt. Sie ist broschiert und auf beiden Seiten sichtbar, n auch die Rückseite infolge der vielen Fadenenden nicht als Schauseite benützt werden kann. Die Farben der en Kaschmirshawls, deren Fabrikation vor allem im XVI. und XVII. Jahrhundert in Blüte stand, sind von einer erhalb des Landes unerreichbaren Leuchtkraft und Tiefe, was dem Klima zugeschrieben wird, das, wie die Erfahrung t, in der Tat auf den Färbungsprozeß von Einfluß werden kann.

Bunte Baumwollteppiche, deren gestreifte Zeichnung dem Stoffe vortrefflich angepaßt ist (Abb. 8 und 9), erfreuen großer Verbreitung als wohlfeiler Ersatz der Wollteppiche. Auch die geflochtenen Matten verdienen wegen ihrer chnung und Farbe Beachtung (Abb. 10 auf Tafel 16 und Abb. 15—19).

Die indischen Lackarbeiten unterscheiden sich von den chinesischen und japanischen dadurch, daß bei ihnen der k nur dazu dient, die polychrom oder in Gold aufgetragene Ornamentmalerei zu schützen. Die verschiedensten äte wie Spiegelkasten, Kassetten besonders aber auch Buchdeckel, werden mit dieser Technik ausgeziert, wobei eine, verschiedenen Lagen stark geleimten Papiers gebildete Pappe, bei älteren Arbeiten manchmal auch präpariertes



Abb. 20. Indisches Stoffmuster, Silber auf rosa Grund.



Abb. 23. Buntfarbiges Blumenmuster auf schwarzem Grund.



Abb. 21. Goldstoff mit vielfarbigem zum Teil silbernem Blumen- und Blattmuster.



Abb. 22. Stoffmuster in Gold auf blauem Grund.



Abb. 24. Stoffmuster in Silber und Gold auf rotem Grund.

Holz, als Grundstoff dient. Figurale Darstellungen aus dem täglichen Leben oder der Legende wechseln auch aus den Koran-Manuskripten bekannten, zierlich verschlungenen und in verschiedenfarbigem Gold wie ausgeführten Arabesken oder mit Blütenranken und Streublumen auf goldenem oder farbigem mit golden überzogenem Grunde ab. Später im XVIII. und XIX. Jahrhundert werden europäische Einflüsse bei den



Abb. 25. Stoff mit indischem Batikmuster.



Abb. 26. Indische Stoffbordüre.



Abb. 27. Stoff mit indischem Ba

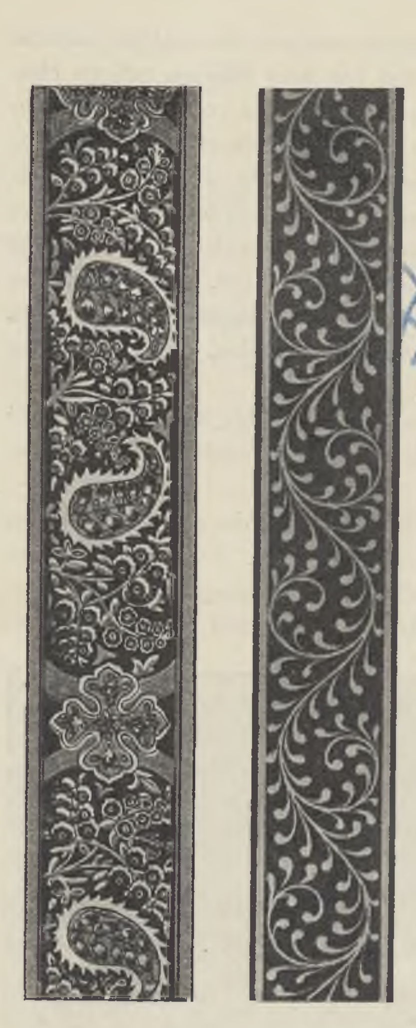


Abb. 28 u. 29. Friese von bemalten Lackarbeiten.



Abb. 30. Holzgeschnitzte Tür aus Bombey im South Kensington-Museum zu London.



Abb. 31 u. 32. Friese von Lackarbeiten.

Schilderungen bemerkbar, während die Pflanzendarstellungen und die das eigentümliche Rot der Porzellane rose bevorzugende Farbengebung von China her beeinflußt scheint. Die Ähnlichkeit solcher Lackmalereien im Begleittext der nächsten Tafel zu besprechenden Miniaturen wird dadurch erklärt, daß vielfach dieselben beiderlei Arbeiten herstellten.

Abbildungen der Tafel 16: Abb. 1. Gestickter Teppich aus dem XVI. Jahrhundert. Abb. 2—6. Bordüren stickereien. Abb. 7. Flächenmuster in Seide gestickt. Abb. 8 u. 9. Baumwollteppiche. Abb. 10. Matte aus Binsengeflecht u. 12. Einfassungsmuster von Shalws aus Kaschmir. Abb. 13 u. 14. Bemalte Lackarbeiten.

Nach den Werken: Wyatt, The industrial Arts of the nineteenth Century 1851; Waring, Masterpieces of industrial Sculpture at the international Exhibition 1862; Bedford, The Treasury of ornamental Art; Lièvre, Les Arts décoratifs à époques; W. Griggs, India, photographs and drawings of historical buildings.



STICKEREI, WEBEREI, GEFLECHTE UND LACKMALEREI.





Abb. 31 u. 32. Lackarbeiten in Gold und Schwarz aus Siam.
Nach: Döhring, Kunst und Kunstgewerbe in Siam. Verlag von J. Bard, Berlin.

Indisch

Schmuck und Miniaturmalerei. Zu Tafel 17

Goldschmiedekunst erfreute sich bei den Indern hoher Vollkommenheit; sie stellte Zierstücke her für Ohren und asenflügel, Arm- und Beinspangen, Hals- und Brustgehänge, daneben aber auch mannigfaltige Silberfiligran-Arbeiten, n Teil praktischen Zwecken dienten. Kunstreiche Verwendung fand vor allem der sogenannte Grubenschmelz (émail evé). Auf dem Metall werden die für die Emaillierung bestimmten Teile durch den Grabstichel vertieft, wobei zur ızung der einzelnen Fel- hmale Ränder stehen ; das weitere Verfahren dem bei der Herstellung ɜllenschmelz gebräuch- Ein prächtiges Beispiel Technik ist der in Ab- ; 4 dargestellte Ankus und Zuchtinstrument ɜfantentreiber).

)ie indische Miniatur- i verdankt Entstehung ıusbildung den Anre- ı, die persische Buch- ien in Deckfarben nach brachten. „Sie ist in oloristischen Wirkung ɛr und kontrastreicher e Vorbilder aber fort- geschrittener im eigentlich Malerischen in der Wiedergabe stimmungsvoller Landschaften, südlicher üppiger Natur- und interessanter Luft- und Lichteffekte."



Abb. 33. Lackarbeit in Gold und Schwarz aus Siam.
Nach: Döhring, Kunst und Kunstgewerbe in Siam.

Die leicht getönten Gesichter der in vollem Profil gezeichneten Figuren heben sich meist direkt vom blaugrünen reinen Himmel ab; die figuralen Szenen sind oft von Randleisten umgeben, die z. B. auf braun getöntem Papier mit Bäumen, blühenden Sträuchern, Blumen und allerlei Vögeln in flüssigem Blattgold geziert sind. Bisweilen heben sich die Darstellungen auch von armoriertem, mit der Hand minutiös hergestelltem Grund ab, der den mechanisch erzeugten Buntpapieren gleicht, die ›pa als Vorsatzpapiere Verwendung finden. In indischen Museen wie in den Sammlungen und Bibliotheken Europas sich zahlreiche Malereien dieser Art erhalten; auch im kaiserlichen Schloß zu Schönbrunn bei Wien findet sich teressante und umfangreiche Sammlung solcher Bilder, die in barocken Umrahmungen die Wände eines Raumes, genannten „Feketin-Zimmers", bis zur Decke schmücken.







Abb. 34—36. Ornamente von indischen Metallgefäßen und -geräten.



Abb. 37. Lackmalerei vom Deckel einer Schachtel in der Sammlung des „India House“ zu London.

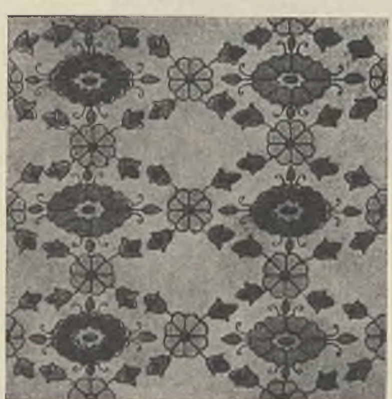


Abb. 38. Indische Stickerei aus der Sammlung des „Marlborough House“.



Abb. 41. Ornamentfries eines indischen Metallgefäßes.



Abb. 39. Indische Sticker Sammlung des „Marlboro



Abb. 40. Ornament einer indischen Huka.

Abb. 42. Ornament einer Huka.



Abb. 43. Ornamentfries einer indischen Huka.



Abb. 44. Lackarbeit in Gold und Schwarz aus Siam.
Nach: Döhring, Kunst und Kunstgewerbe in Siam. Verlag von J. Bard, Berlin.

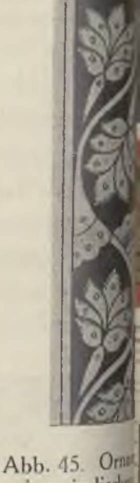
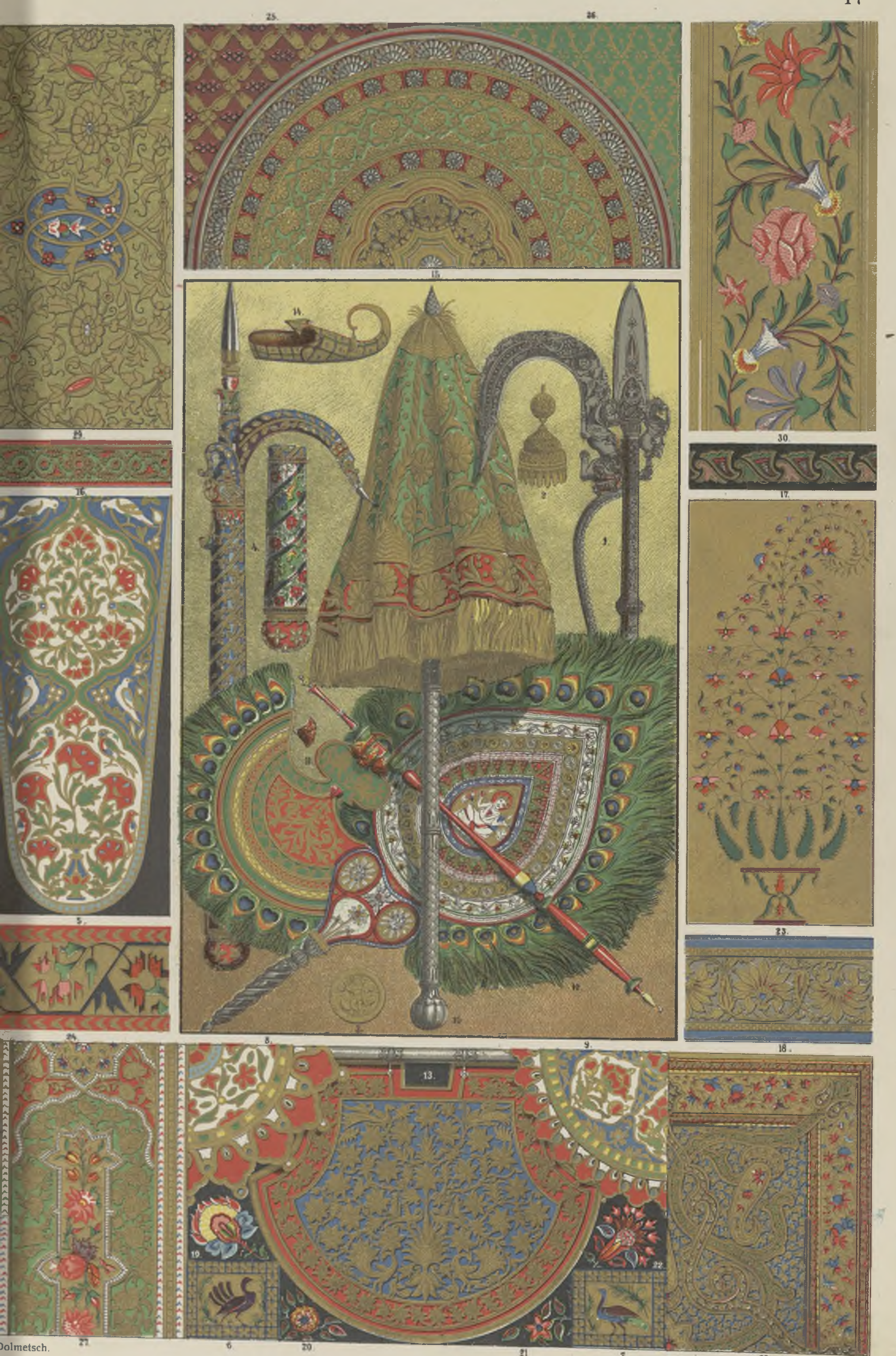


Abb. 45. Orna einer indische

Abbildungen der Tafel 17: Abb. 1. Ankus in ziseliertem Eisen. Abb. 2 u. 3. Ohrgehänge und Knopf in G und ziseliert. Abb. 4. Ankus, emailliert und mit Juwelen besetzt. Abb. 5—9. Emailverzierungen von Waffen. Abb. 10. schirm mit reicher Goldstickerei. Abb. 11—13. Gestickte Fächer. Abb. 14. Fußbekleidung, Goldgewebe mit Seiden- und Abb. 15. Gestickte Tischdecke. Abb. 16. Bordüre von einer Satteldecke. Abb. 17. Stickerei auf schwarzem Zeug. Abb. 18 einem gestickten Samtteppich. Abb. 19—22. Blumen von Seidenstickereien. Abb. 23. Gewebter Shawl. Abb. 24. Bord gewebten Stoff. Abb. 25—26. Muster von Seiden- und Goldgeweben. Abb. 27. Lackmalerei. Abb. 28. Teil eines Buchde malerei. Abb. 29 u. 30. Manuskriptmalerei. — Nach den Werken: Wyatt, The industrial Arts of the nineteenth Century Masterpieces of industrial Art and Sculpture at the international Exhibition 1862; Mans Garments, The textile Manufactu Bedford, The Treasury of ornamental Art; Racinet, Le costume historique; Journal of Indian Art.



Dolmetsch.

METALLARBEITEN, STICKEREI, WEBEREI UND MALEREI.



Abb. 10. Skulptur vom Tempel Baraboedoer in Djoedjakarta (Java).

Indisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck. — Marmoreinlagen

Zu Tafel 17 A

)ie großartigen Bauschöpfungen der Inder, ausgezeichnet durch Üppigkeit und Phantastik, betonen weit mehr das Dekorative als das Konstruktive. Die vornehmsten erhaltenen Denkmäler sind Kultbauten, vor allem die Stûpas, ıe zur Aufbewahrung der Reliquien Buddhas und seiner Schüler dienenden halbkugelförmigen Tumuli aus Backsteinen, ꞇ mit Quadern und einer star-n Zementschicht umkleidet, von ıirmartigen Aufsätzen bekrönt ıd von steinernen, aber Holz-ınstruktionen nachahmenden Um-edungen mit stattlichen Portalen ngeben werden.

Besonders üppig sind die um-ngreichen Grottentempel, aus den ꞇlsen ausgehauene weiträumige nlagen, mit Skulpturen und Male-ꞇien ausgeschmückt worden. Die ɔeraus mannigfaltigen Formen der en Raum meist in drei Schiffe ꞇilenden Stützen, die vom Vier-ꞇk ins Achteck oder Sechzeneck bergehen, den zylindrischen kan-elierten Schaft ausbauchen und ıit glockenförmigen Kapitellen, mit ier- und Menschengestalten, Sphin-en oder ruhenden Rindern ab-chließen, rufen barock-phantastische Raumwirkungen hervor.

Abb. 11. Säulenaufsatz vom Jambuishwar-Tempel bei Trichinopoly (Madras).

Die freistehenden Tempelanlagen entwickelten im Norden wie im Süden Indiens charakteristische Sonderformen. Die Pagode des Nordens, ganz aus Stein und mit reichem plastischem Schmuck überzogen, erhebt sich auf viereckigem Unterbau als hohe Pyramide mit elliptisch geschweiften Kanten und melonenförmigem Knauf. Im Süden wird die aus mehreren, um Höfe und Teiche gruppierten Gebäuden aus Ziegelsteinen bestehende Anlage von hohen Ringmauern mit Stufenpyramiden ähnlichen Tortürmen umzogen. Über dem eigentlichen Heiligtum erhebt sich abermals eine mehrgeschossige Stufenpyramide mit ausgebauchten Spitzenkanten.

Der plastische Schmuck, bei en südlichen Bauten zumeist aus Zement geformt, ist von unglaublichem Reichtum und läßt kein Bauglied unberührt. Charakteristisch sind vor allem die als Elefanten, Löwen oder sich bäumende Pferde karyatidenartig ausgebildeten Gesimsstützen, wagrechte bandartig übereinander angeordnete Tierfriese von Elefanten, Löwen und Pferden und breiten

Nischenstreifen mit Götterbildern daneben, sowie alle die ungezählten Säulen, Pilaster, Nischen und Erker stischster Ornamentik.

Einflüsse der westlich angrenzenden Länder bleiben nicht aus; die Berührung mit dem Islam verursac artige Bauten mit geschweiften Spitzbogenarkaden, mächtigen Kuppeln und Kleeblattbogen an Türen, Nis

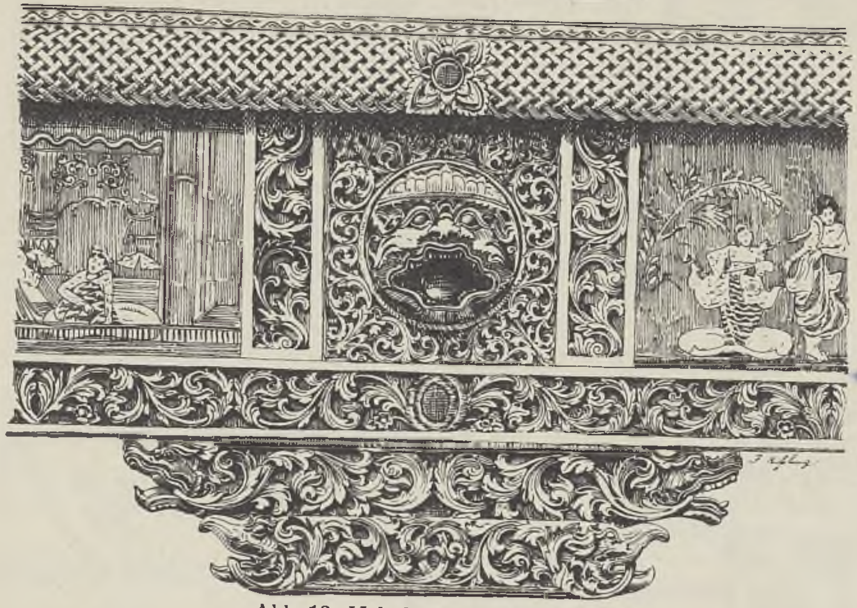
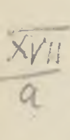


Abb. 12. Holzskulptur aus Birma.



Abb. 13. Durchbrochene Wandfüllung aus rotem Sandstein von Fathepur-Sikri.
Entnommen aus: W. Griggs, India Photographs and Drawings of historical buildings. London 1896.

Abb. 14. Säule vom Jamb Tempel bei Trichinopoly (M



sonstigen Maueröffnungen. Aus dieser Periode stammen die mongolischen Grabdenkmäler in Agra, denen Tafel 17 A abgebildeten Marmoreinlagen entnommen sind. Zum Bau dieser Monumente fand weißer Marmor V dung, dessen Flächen mit Ranken, Blumen und Knospen in Mosaiken von bunten Steinen, wie Jaspis, He Chalzedon, Achat und dergl. aufs reichste ausgeschmückt wurden.

Abbildungen der Tafel 17 A: Marmoreinlagen von den Grabdenkmälern des Schah Jehán und der Begum M Mahal. — Entnommen aus: Journal of Indian Art.



netsch.

MARMOR-EINLAGEN.

Persisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 18

3auwerke des alten Arsakiden- und Sassanidenreiches sind stark von hellenistisch-römischer Kunst beeinflußt; ste der im III. Jahrhundert entstandenen großartigen Palastanlagen persischer Fürsten haben sich zu Firuz- :u Sarvistan und zu Ktesiphon erhalten, mit wohl gegliederten Fassaden und weiten, von Tonnen und Kuppeln kten Sälen. Ihre Dekoration zeigt neben einzelnen altorientalischen Elementen vor allem Umbildungen der griechisch- en Formenwelt, die durch ihre Vermittlung zwischen der Antike und der Kunst des Islam von besonderem e sind.

u größerer Eigenart erhebt se reiche, aber wesentlich ·emden Einflüssen stehende rst nach der Mohammedani- des Landes. Die Haupt- ente der Kunst des Islam nit auch des späteren Per- nd die Moscheen mit flach- :en vielsäuligen Hallen, von ängen umgebenen Höfen, iberwölbten Sälen und glat- nden Minaretten und die sen (geistliche Schulen); da- kommen aber auch Paläste, gen und Grabbauten in Be- An Stelle des halbkreis- :n Bogens tritt in Persien :lbogen, der hier besonders ıd schiffskielförmig gestaltet ihm entspricht die zwiebel- nenförmig geschweifte Kiel- :uppel. Als Stütze wird die Säule verwendet, die erst ganz spät eine selbständigere Ausbildung erfährt. Die Mauerflächen sind glatt und ungegliedert, nur von den nötigen Licht- und Türöffnungen durchbrochen, aber völlig mit farbig glasierten, flächig ornamentierten Fliesen verkleidet, deren Dekoration in den älteren Zeiten im engsten Zusammenhang mit der Musterung der damaligen Knüpfteppiche steht: breites, streng stilisiertes Rankenwerk und feierliche kufische Inschriftenfriese in kirchlichen Monumenten, figurenreiche Schilderungen aus dem täglichen Leben in Profanbauten. Im XVIII. Jahrhundert machen sich dann chinesische Einflüsse geltend. An Stelle der Teppichmuster treten naturalistische Ranken, Blütenbüschel und Streublumen.



Abb. 18. Persischer Wandflies aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts. — Nach: Delange, Recueil de fayences italiennes des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

Aus der Sassanidenzeit übernommene Torbauten, die nischenförmig vertieft von rechteckigen ahmen eingefaßt wurden und das häufige Vorkommen der islamitischen Stalaktitengewölbe sind weitere Eigen- ıkeiten persischer Baukunst. Bei diesen zumeist aus Holz geschnitzten oder in Gips geformten „Tropfstein- oder zellengewölben" wird die Wölbung ganzer Kuppeln aber auch von Halbkuppeln, Nischen und Zwickelgewölben : große Menge kleinerer Kuppeln oder Gewölbezellen aufgelöst, deren zusammentreffende Spitzen wie Tropfstein- herabhängen; auch die Kehlen von Konsolen und Kapitellen (Abb. 4 und 5) werden in ähnlicher Weise ausgestaltet. Zum Schmuck der Bauglieder und Flächen finden alle Elemente islamitische Dekorationskunst, Arabesken, trisch gezeichnete Bandornamente und stilisierte Schriftzeichen Verwendung, vermehrt durch die sonst bei den ımedanern verpönten Darstellungen von Menschen und Tieren, sowie durch ziemlich naturalistisch gehaltenes, ler über die ganze Fläche verteiltes oder in das Linienwerk eingestreutes Pflanzenornament, das der Flora des s entnommen ist.



Abb. 19. Persischer Fayencefries. Blaues Ornament mit wenig Rot und Weiß auf gelbem Grunde.



Abb. 20. Wandfries in Fayence. Hellgrünes Ornament mit blauem Umriß auf weißem Grund. Fries weiß auf hellblauem Grund.



Abb. 21. Wandfries in Fayence. Ornament weiß Rot, Blau und hellem Grün auf weißem G



Abb. 22. Wandfries aus Fayence. Ornament weiß mit wenig Hellgrün in dunkelblauer Umrahmung auf hellblauem Grund.



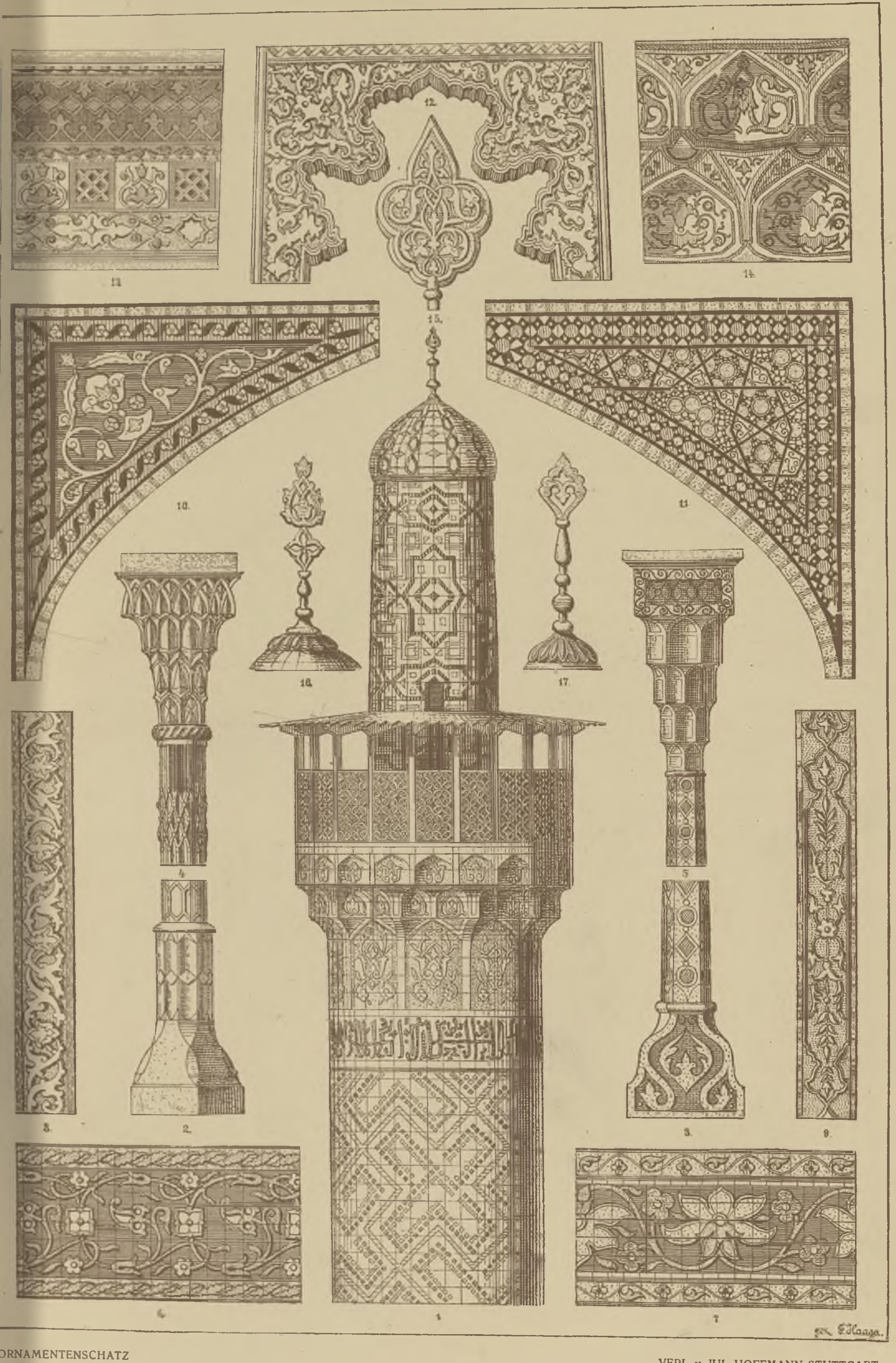
Abb. 23. Persischer Wandflies in Fayence. Ornament blau, rot und hellgrün auf weißem Grund.



Abb. 24. Persischer Wandflies in Fayence. Or dunkelblau, rot und hellgrün auf weißem Gr

Nach: E. Collinot et A. de Beaumont, Encyclopédie des Arts décoratifs de l'Orient. L'Ornement de la Perse.

Abbildungen der Tafel 18: Abb. 1. Oberer Teil eines Minaretts von der Moschee Mesdjid-i-Cha zu Ispahan Säulenfüße und Kapitelle verschiedener Bauten zu Ispahan. Abb. 6. Wandbordüre am Portalbau der Moschee Mesdjid-i-Ch Abb. 7. Hohlkehlenverzierungen von der Moschee Mesdjid-i-Cha zu Ispahan. Abb. 8. Durchbrochene Fenstereinfassung Ispahan (zu Abb. 12 gehörig, den punktierten Grund bildet buntes Glas). Abb. 9. Wandbordüren aus Ispahan. Abb. 10 u zwickel vom Kollegium Medresseh-Maderi-Cha-Sultan-Hussein zu Ispahan. Abb. 12. Durchbrochener Fensterbogen aus S han (den punktierten Punkt bildet buntes Glas). Abb. 13. Hauptgesims vom Pavillon Tschehel-Soutoun aus Ispahan. Abb. 14 gewölbe vom Pavillon der acht Paradiespforten zu Ispahan. Abb. 15—17. Verschiedene Kuppelspitzen aus Ispahan. Monuments modernes de la Perse; Collinot et A. de Beaumont, Recueil de dessins etc.; Portefeuille des arts décoratifs.



VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

ARCHITEKTUR.



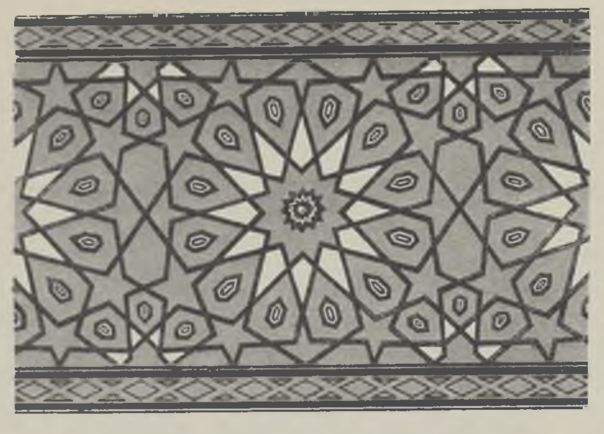




Abb. 8—10. Ornamente aus persischen Manuskripten im Britischen Museum zu London.

Persisch

Keramik. Zu Tafel 19

ie schon den alten Ägyptern, Babyloniern und Persern bekannte Technik, die Wände mit glasierten Tonfliesen oder Kacheln zu verkleiden, erfreute sich in Persien nach der Vorherrschaft der hellenistisch-römischen Kunst, eine Verkleidung ganzer Bauwerke mit farbigen Fliesen nicht kannte, bereits im XI. Jahrhundert wieder weitester -breitung. Die Kacheln aus einem Kern von porösem gebranntem Ton mit einer undurchlässigen Glasur sind entweder ence-Kacheln bei ıen der gebrannte ı mit undurchsich- er, in der Masse ärbter und vor n Einbrennen mit igneten Farben nalbarer Zinngla- überzogen wird, er Kacheln mit ffelmalerei, wobei auf die gebrann- Glasur gesetzte lerei in einem drit- Feuer eingebrannt d. Die lüstrierten yencen, auch als yencen mit Metall- nz bezeichnet, er- ten ihren gold- immernden, spä- immer kupferiger rdenden Glanz rch Muffelmalerei n Fayencen. Diese esen sind entweder Kreuzform mit ab- schrägten Ecken ler als achtspitzige erne gebildet und ar derart, daß die reuzarme den zwi- hen je vier in Be- hrung nebeneinan- erliegenden Sternfliesen übrigbleibenden Raum ausfüllen. Später zu Beginn des XIII. Jahrhunderts begann man die ursprünglich glatten Fliesen in Flachrelief zu pressen, um dadurch die schimmernde Wirkung des Goldlüsters zu erhöhen.





Abb. 11. Persische Wandverkleidung aus Fayenceplatten. Nach: L'Art pour tous.

Eine andere Art von glasierten Tonwaren, die „silicious glazed pottery“ der Engländer, die auch als Halbfayencen bezeichnet werden und in Persien aufkamen, später aber in der Türkei weiteste Verwendung fanden, entstehen dadurch, daß zunächst entweder direkt auf den hellen Tongrund oder auf einen milchweißen Zinnemailgrund gemalt und dann erst das Ganze mit einer farblosen durchsichtigen Glasur überzogen wird. Schließlich sind noch die Mosaikfliesen zu nennen, ren Musterung dadurch entsteht, daß ihre einzelnen Teile aus fertig gebrannten einfarbig glasierten Platten ausgeschnitten ıd dann mehrfarbig auf dem Mauergrund mittelst Mörtel zusammengesetzt werden, eine Technik, mit der bis in das VIII. Jahrhundert hinein hervorragende Arbeiten geschaffen worden sind.

Die Dekoration der an den Wänden der großen Moscheen und anderer Kultbauten verwendeten Fliesen entspricht r Musterung gleichzeitiger persischer Knüpfteppiche. Breites, straff stilisiertes Rankenwerk in rechteckigen Feldern

wechselt mit horizontalen oder vertikalen Inschriftfriesen ab, wobei die Bedeckung der ganzen Zierbänder flächen mit dem gleichen Muster und die gleichmäßige Verteilung von Linien und Farben in den Flächen gesetze stets sorgfältig durchgeführt werden. Bei den Profanbauten hingegen sind figurenreiche Schilder



Abb. 12. Fliesen aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Abb. 13. Rhodos-Schüssel.

Abb. 13, 15, 16. Aus Sammlung keramischer Objekte aus dem nahen und fernen Orient, herausgegeben vom Orientalischen Museum, Wien.



Abb. 14. Fliesen aus dem K gewerbemuseum zu Be



Abb. 15. Rhodos-Becher. (Persisch-türkisch.)



Abb. 16. Rhodos-Schüssel. (Persisch-türk

täglichen Lebens in hellen und festlichen Farben beliebt. Später, wohl unter chinesischem Einfluß, verschwin alten strengen Teppichmuster; naturalistisch behandelte Blumenbuketts oder Streublumen treten an ihre Stelle.

Alle diese Fayencearten fanden auch bei der Gefäßbildnerei Verwendung. Vor allem in der Lüstrefarbe sind in Persien noch in späterer Zeit, im XVI. und XVII. Jahrhundert Werke von großem Reiz geschaffen worde bauchige, runde oder abgekantete Weinflaschen mit niederem Fuß und langem, nach oben zulaufendem Hals, Schüsseln und Henkelkannen, die leicht und fein auf weißem oder blauem Grund mit eige persische und chinesische M schickt verschmelzenden O ten, mit Blumensträußen od lichen Darstellungen bema



Abb. 17. Persischer Fayenceflies, XVI. Jahrhundert.

Abb. 17 nach: Portefeuille des Arts decoratifs.

Abbildungen der Tafel 19:

Abb. 1—5. Altpersische Fayenceteller im Musée Cluny in Paris. Abb. 3 nach einer Originalaufnahme von C. Bauer aus der Kunstbibliothek der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel zu

Abbildungen der Taf

Stuttgart. Abb. 6 und 7. Bord Wandverkleidungen in Fay Nach: „Kunst und Gewerbe", gegeben vom Bayerischen G museum zu Nürnberg 1879 u Prisse d'Avennes, L'Art arab



H. Dolmetsch.

KERAMIK.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



Abb. 4. Kissenüberzug aus Seide. Kleinasien, XVIII. Jahrh. Grund grauviolett. Muster weiß, hellgrün, hellrot und rosa.
Nach: F. R. Martin, Morgenländische Stoffe.

Persisch

Weberei und Manuskriptmalerei. Zu Tafel 20

enteppiche scheinen bereits im alten Persien hergestellt und gebraucht worden zu sein, jedenfalls ist die Knüpf-
·chnik, bei der an die senkrechten Kettenfäden des Teppichgewebes kurze Woll- oder Seidenbüschel angeknüpft
n und reihenweise eingewebte Schlußfäden ein festes Gefüge herstellen, bereits zur Sassanidenzeit im Lande geübt
n. Man unterscheidet zwei Hauptarten der Knüpfung des Teppichs, den kleinasiatischen Knoten, die sog. „Smyrnaart"
ıen persischen Knoten, die „persische Art". Nach ihren verschiedenen Darstellungen werden die in Persien aus

Abb. 5. Baumwollene Decke mit Seide gestickt. Buchara, XIX. Jahrh. — Nach: F. R. Martin, Stickereien aus dem Orient.

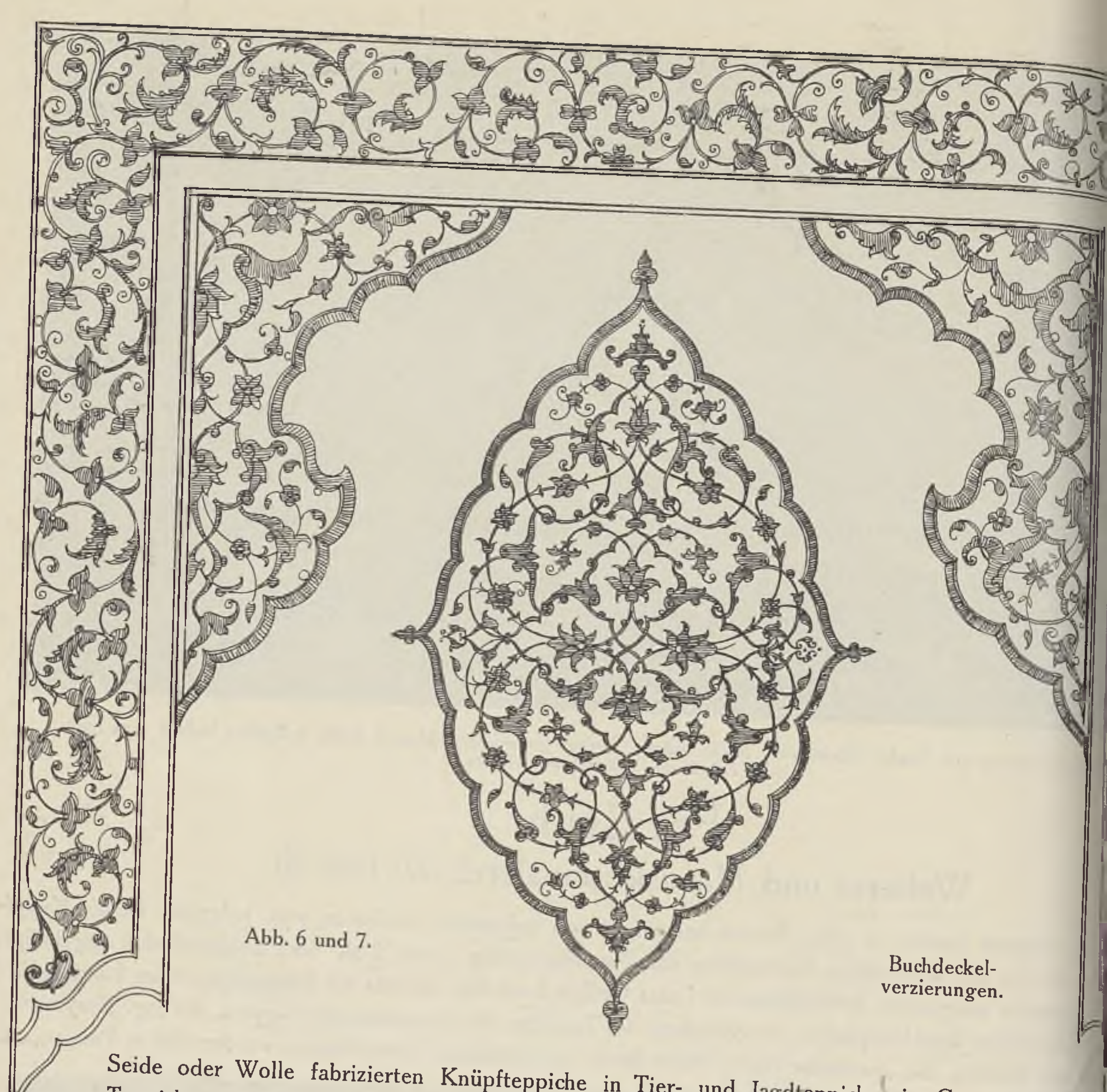


Abb. 6 und 7. Buchdeckelverzierungen.

Seide oder Wolle fabrizierten Knüpfteppiche in Tier- und Jagdteppiche, in Gartenteppiche, i Teppiche mit reichem gemusterten Dekor aus Palmetten, stilisierten Blütenranken, Arabesken un Schriften ähnlich den Verzierungen gleichzeitiger Fliesen und in solche mit einzelnen, mehr vo einander losgelösten, stark naturalistisch wiedergegebenen Blumen unterschieden. Als „Polenteppiche" schließlich werden Webereien bezeichnet, die aus Seide auf flachem Fond von Gold- und Silberfäde hergestellt sind, als Geschenke des Hofes von Ispahan nach Europa kamen und ihren Namen 1878 auf der P ausstellung erhielten, wo derartige Teppiche des Fürsten Czartoryski ausgestellt waren.

Die Teppichfläche ist meist von breiter Bordüre umrahmt, das Feld durch Eckzwickel und ein Mittels oder auch in kleinere schildförmige, rhombische oder anders geformte Felder aufgeteilt. Die Gartenteppich landkartenartiger Ausbreitung Lustgärten mit Bächen voll Fischen und Bäumen voll Vögel, die Tier- und J ein Dickicht von Bäumen, Sträuchern und Blumen oder ein Gerank von Blumen und Blättern, in dem sich a aufhalten oder gejagt werden. Auch chinesische Motive, miteinander kämpfende Fabeltiere oder das „Wolken auf das chinesische Symbol der Unsterblichkeit, das sog. „Tschi" zurückgeht, kommen häufig auf persischen Tep

Kostbare gestickte gobelinartige Teppiche wurden zu allen Zeiten nebenbei angefertigt; uns interessie nur die sogenannten „Kilim", einfachere Arbeiten mit durch die Technik bedingten streng geometrischen M

Die persischen Brokate und Samte zeigen entweder stilisierte, symmetrisch angeordnete pflanzliche M von China beeinflußt stark naturalistisch behandelte Ranken und Streublumen, „die frei und ungezwungen oder schrägen Streifen und Reihen, manchmal belebt durch zierliche addorsierte oder affrondierte Vögel auf de liegen". Die Hauptelemente der streng stilisierten pflanzlichen Motive sind die kelch- oder fächerförmige P spitzovalem Felde und die von oben gesehene Aster mit blütenbesetzten Ranken und eigenartigen Federblä

Die bedruckten persischen Stoffe, die besonders im XVII. und XVIII. Jahrhundert auch in Europa viel und nachgeahmt wurden, waren einfarbig oder bunt mit versetzten kleinen Blumen zwischen Wellenlinien be

Die persischen Miniaturgemälde, die erst seit Beginn des XVI. Jahrhunderts häufiger werden und sich in Blättern aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. erhalten haben, sind schattenlose mit Gouachefarben ausgefüllte Umrißze Sie stellen Bildnisse oder figürliche Szenen des damaligen Lebens dar in stimmungsvollen Landschaften mi behandeltem Beiwerk oder dienen zur Illustration der Werke persischer Lyriker und Romanschriftsteller so rischer Schriften. Die Ausschmückung der heiligen Bücher des Koran jedoch war rein ornamental und kalli

Abbildungen der Tafel 20: Abb. 1. Persischer Teppich (XVI. Jahrh.). Abb. 2. Motive für Weberei aus e persischen Ornamentbuch im Museum of Ornamental Art, London. Abb. 3. Manuskriptmalerei aus einem Koran. Entno Lièvre, Les arts décoratifs; Bedfort, The treasury of ornamental Art; Owen Jones, The Grammar of ornament; Collinot et Recueil de dessins pour l'art et l'industrie.



Dolmetsch.

WEBEREI UND MANUSKRIPTMALEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Persisch-Arabisch

Metallarbeiten. Zu Tafel 21

Während sich aus sassanidischer Zeit eine Reihe hervorragender Goldschmiedearbeiten erhalten hat mit getriebenen und gravierten figürlichen Darstellungen in der Art des Dekors sassanidischer Seidengewebe, sind Beispiele der ...eren persischen Goldschmiedekunst selten, da der Koran verbot, Geräte aus Edelmetall zu gebrauchen. Um so ...iger und reicher wurden Gegenstände aus Bronze, Messing, Kupfer und Eisen durch Gravierungen, durch Einlege-



...b. 13. Arabisches ...ecken in Messing ...it Gravierungen.

Nach: Sammlung orientalischer Metallobjekte, herausgeg. vom K. K. österr. Handelsmuseum.



Abb. 14. Teekanne aus Zentralasien aus verzinktem Kupfer.



Abb. 15. Persisches Becken mit Deckel. 1221 datiert.



.... 16. Detail eines ...bischen Beckens aus Messing.

Abb. 14—16 nach: Sammlung orientalischer Metallobjekte, herausg. vom K. K. österr. Handelsmuseum.

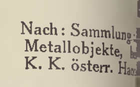
...iten und Tauschierungen mit Silber und Gold geschmückt. Die Tauschierung der sogenannten „Mossulbronzen" ...hah folgendermaßen: Innerhalb der eingravierten Umrißzeichnung der Dekoration wurden die Metallteile ausgehoben ... längs der Konturen scharfkantige Löcher eingeschlagen, die zum Festhalten der aufgehämmerten Edelmetallplättchen ...ten. Auf diesen selbst ist dann die Zeichnung der Gesichter, der Gewänder und aller Details durch Gravierung ...rkt worden. Auch der Hintergrund wurde bisweilen ausgetieft und mit einer schwarzen Masse gefüllt, die den

matten Glanz des Silbers hob. Die derartig tauschierten und gravierten Darstellungen zeigen neben Rank- friesen, Schriftbändern, sowie Medaillons mit Rosetten und Tierfiguren auch Schilderungen mit menschlichen Jagdszenen, Musikanten, Tänze und Trinkgelage.

Die islamitischen Waffenschmiede Persiens benutzten zur Ausschmückung ihrer Werke neben der einfa- bearbeitung auch noch die verschiedensten Zierkünste wie den Eisenschnitt, das Silberniello, die Tauschierun



Abb. 25. Persisches Becken aus Messing mit Gravierungen.



Nach: Sammlung Metallobjekte, K. K. österr. Han

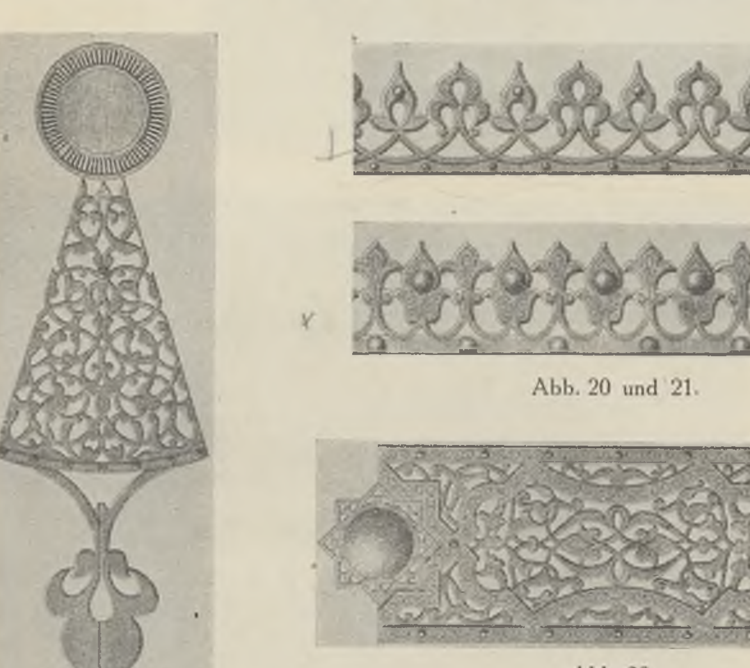


Abb. 20 und 21.

Abb. 22.



Abb. 23.

Abb. 17 und 19—24. Arabische Türbeschläge aus Bronze und Eisen. Nach: Bourgoin, Les arts arabes.

Abb. 24



Abb. 17.

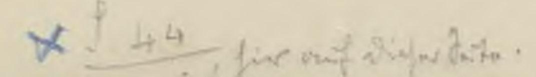


Abb. 18. Metallgefäß.

Abb. 1

und Gold und das Email in den mannigfaltigsten Herstellungsarten. Die eigentümliche Form der reich gezie nidischen Helme ist auch in der späteren persischen Zeit beibehalten worden. Sie sind von konischem Umri lanzenförmiger Spitze, am unteren Rande eingezogen, mit Nasenschutzblech sowie Nackenschutz aus dichtge Ringketten versehen und mit ziselierten oder tauschierten Schriftfriesen und Rankenornamenten geziert.

Abbildungen der Tafel 21: Abb. 1 und 2. Helm mit Schild. Abb. 3. Bordüre einer Rüstung. Abb. 4—8. von Metallgefäßen. Abb. 9—12. Teile von Eßbestecken. ~~Abb. 1—8~~ aufgenommen nach Originalen des Kgl. Landesgew Stuttgart; Abb. 9—12 und 18 nach: Collinot et Beaumont, Recueil de dessins pour l'art et l'industrie.





METALLARBEITEN.



Abb. 2. Fries von der Moschee d'El Daher, Kairo. (XIII. Jahrh.) Nach: Prisse d'Avennes, L'art arabe.

Persisch-Arabisch-Maurisch

Die Elemente der Verzierungskunst des Islams. Zu Tafel 22

ie Verzierungskunst des Islam entwickelte sich aus der byzantinischen Kunst Osteuropas und Westasiens, aus der koptischen Kunst Ägyptens und aus der Sassanidenkunst Persiens, die alle drei der hellenistisch römischen Kunst n Ursprung verdanken. Die altklassische gewellte Akanthusranke wird vor allem beibehalten, allerdings in einer-

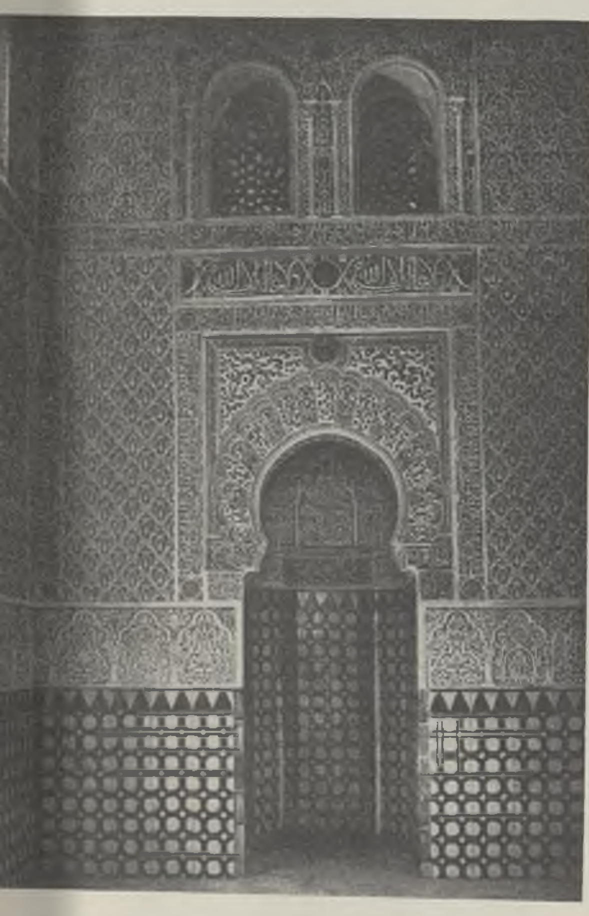


Abb. 3. Wanddekoration eines Saales der Alhambra.

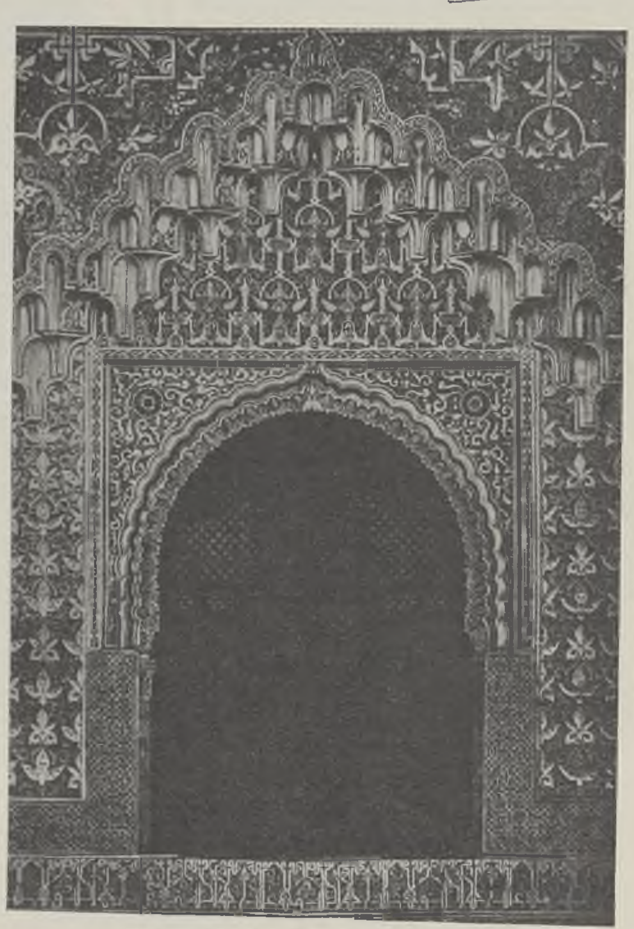


Abb. 4. Wanddekoration eines Saales der Alhambra.

gestaltung, die pflanzlich unorganischer, dafür aber geometrisch logischer erscheint. Die das Muster bildenden Ranken nicht mehr in weichen runden, sondern in spitzovalen, oft auch rautenförmigen Linien geführt und die Akanthusblätter rei- oder mehrspaltige Zacken mit geschwungenem Kontur aufgelöst, die sich mit eingerollten Spitzen den verschiedenen füllenden Raumumrissen anschmiegen. Derartige „Arabesken", die in endloser Wiederholung größere zusammen- gende Flächen beleben, wechseln ab mit geometrischen Figuren jeder Art und Form, die geradlinig oder gebogen, rautenförmig, bald drei-, vier- und vieleckig in den mannigfaltigsten und künstlichsten Verknüpfungen und Ver- ngungen meist zu netzartiger Feldereinteilung der Flächen benutzt werden. Dabei sind die einzelnen Bestandteile Ornaments durch klärende und trennende Farbengebungen auseinander gehalten. Als weitere je nach dem Ort Vorkommens verschiedenartige Elemente mohammedanischer Verzierungskunst dienen natürliche Pflanzen, Blätter, en und Früchte, stilisierte phantastische und natürliche Tierdarstellungen, seltener auch Menschengestalten und endlich

vor allem Schriftzeichen, teils in geschwungener arabischer, teils in geradliniger kufischer Form. Stets ab Grundgesetz, daß die Zierbänder oder Flächen nur mit gleichem Muster und in gleichmäßiger Verteilung und Farben bedeckt werden; dadurch wird trotz aller Mannigfaltigkeit und Buntheit der flächige Charakter a tischen Verzierungen bedingt und gewahrt.

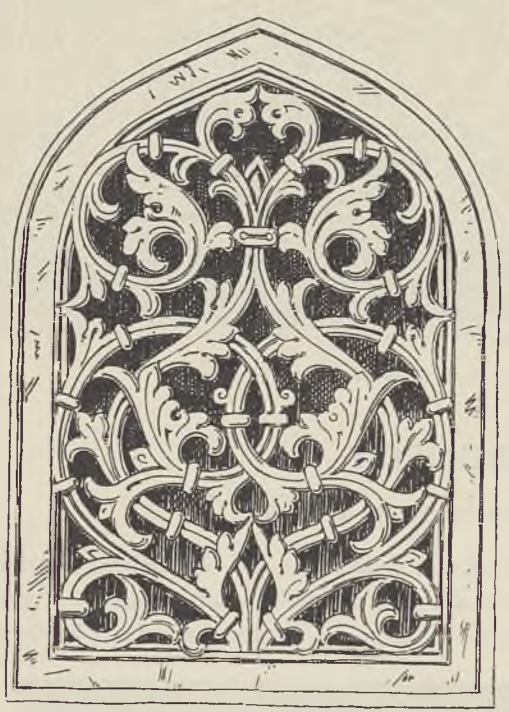


Abb. 5. Arabisches Fenstergitter.





Abb. 6 und 7.

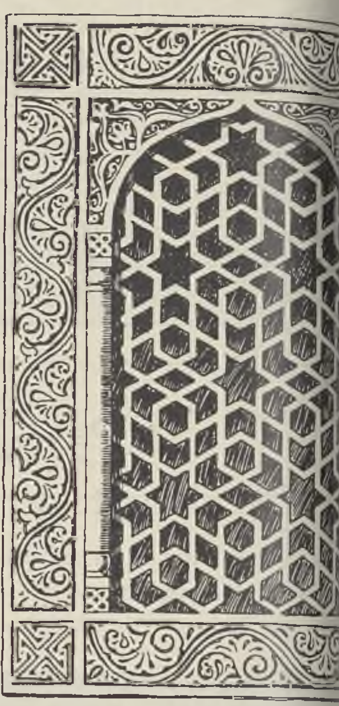


Abb. 8. Arabisches Fenstergi



Abb. 9.

Abb. 6, 7, 9 und 11. Flächenmuster aus Kairo.

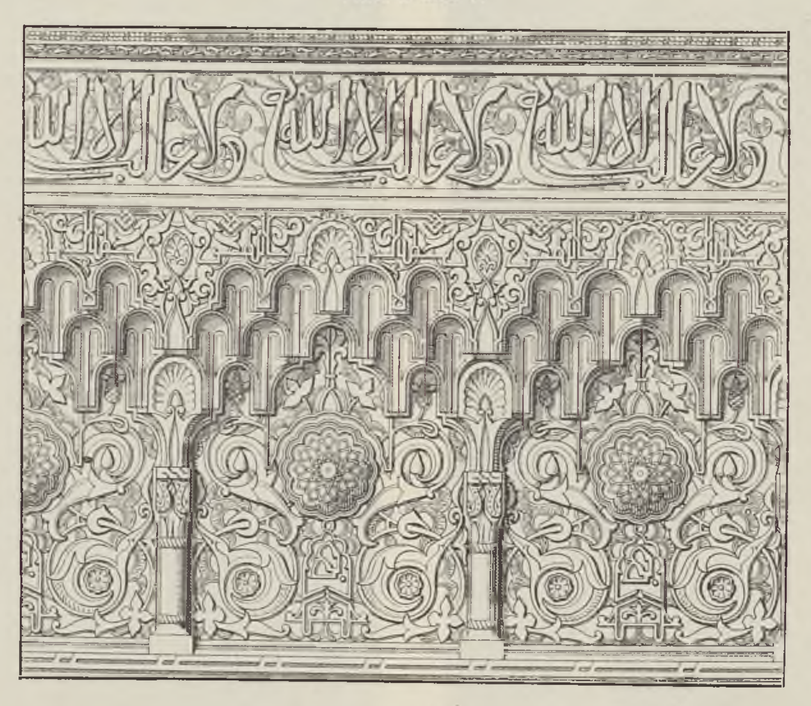


Abb. 10. Wanddekoration aus der Alhambra.

Abb.

Abb. 6, 7, Prisse L'art



Abb. 12. Arabisches Ornament aus der Moschee des Sultans Hassan in Kairo. XIV. Jahrh.



Abb. 13. Arabischer Fries aus der Moschee
Abb. 12 und 13 nach: Muster-Ornamente aus allen Stil

Diese persisch-arabisch-maurische Ornamentik, die lebhafteste Phantasie und ruhig überlegenden Verst vereint, schmückt nicht nur die gesamte Architektur sondern in gleicher Weise auch alle kunstgewerblichen E

Abbildung der Tafel 22. Wandbekleidung aus glasiertem Ton aus der Moschee des Ibrahim Aga zu Kairo Nach: Prisse d'Avennes, L'art arabe.



WANDVERKLEIDUNG AUS GLASIERTEM THON.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

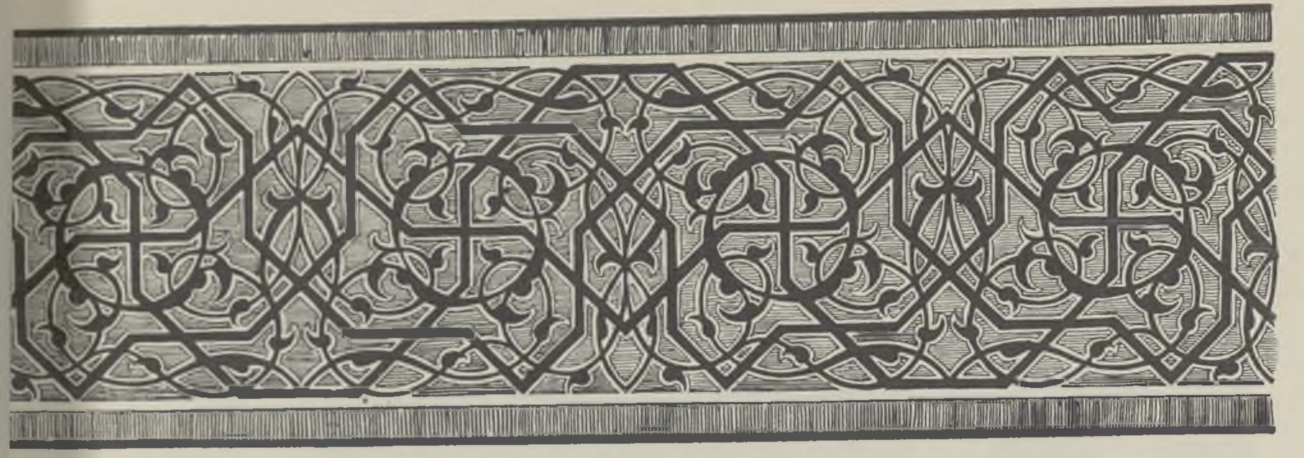


Abb. 4. Gemalter Fries aus der Moschee d'El Bordeyny, Kairo. Nach: Prisse d'Avennes, L'art arabe.

Arabisch-Maurisch

Weberei, Stickerei und Malerei. Zu Tafel 23

ie Anfänge der islamitischen Weberei sind unbekannt; zweifellos entstanden aus der bei den Nomadenvölkern naturgemäß ziemlich entwickelten Hausindustrie durch Vermischung mit sassanidischen, syrischen und frühbyzan- chen Elementen die an einzelne Zentren gebundenen Industrien, die zunächst nur für den heimischen Bedarf fabri- :en, dann aber auch exportierten.

Jene bunten und kostbaren Seidenstoffe, die seit den Kreuzzügen als Geschenke, Reliquienhüllen oder Beutestücke ı Westeuropa kamen und fast die ganze damalige Kunstbetätigung des Abendlandes beeinflußten, stammten aus den ɔereiwerkstätten der arabischen Herrscher (den „thiraz") besonders aus Bagdad, aus Antiochien, Zypern und Damaskus. erhaltenen Reste sind nicht allzu zahlreich; ihre Musterung zeigt neben Schriftfriesen, symmetrisch dargestellte Tiere Seiten des Lebensbaumes, geflügelte Löwen in kreisrunden Einfassungen mit kleinen Tierfriesen und Palmetten in Zwickeln und ähnliche altorientalische Motive reihenweise oder in Feldern, aber stets in symmetrischer Anordnung.



Abb. 5. Decke mit Seide gestickt. Kleinasien.



Abb. 6. Seidene Decke mit Seide und Gold gestickt. Türkei.

Abb. 5 und 6 nach: F. R. Martin, Stickereien aus dem Orient.

Die Webereien und Stickereien der arabischen Hofweberei zu Palermo, deren Tätigkeit auch durch die normannische rrschaft nicht unterbrochen wurde, waren besonders berühmt und gesucht. Von hier stammt auch der Krönungs- ntel der Kaiser „des heiligen römischen Reiches deutscher Nation", ursprünglich ein normannisches Hofgewand, jetzt zusammen mit den Reichskleinodien in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien aufbewahrt wird. Der als und dienende hochrote Seidenstoff zeigt mit Perlen, Goldfäden, Zellenschmelzrosetten und wenig blauer Seide gestickt ei seitlich des Lebensbaumes symmetrisch angeordnete Löwen, die Kamele überfallen. Die kreisförmige Borde enthält e goldene arabische Inschrift, wonach der Mantel 1133 n. Chr. in der Hauptstadt Siziliens in der königlichen Werk- tte geschaffen worden ist (vergl. Tafel 33, Ab. 8 und 9). Auch in Spanien haben die Araber die Seidenweberei eingeführt l bald zu hoher Blüte gebracht; die Stoffe von Cordova und Sevilla, die silbernen Gewebe von Almeria waren weit- ühmt. Die vorhandenen Reste zeigen Friese rhombischer Medaillons mit Darstellungen von Menschen, Löwen und Vögeln er die eigenartigen geometrischen Musterungen arabischer Kunst in reizvollen Verschlingungen und kräftigen Farben.

Den Höhepunkt der ostislamitischen Weberei bilden jene prächtigen Samt- und Seidenbrokatstoffe aus dem XV., I. und XVII. Jahrhundert, die in Armenien, in Anatolien vor allem in Brussa und Konstantinopel hergestellt wurden l entweder mit streng stilisierten pflanzlichen Motiven oder naturalistischen Ranken und Streublumen bemustert waren. : spätere islamitische Weberei geriet vielfach völlig unter den Einfluss italienischer Textilkunst.

Die älteren orientalischen Knüpfteppiche aus Seide oder Wolle, die entweder nach „persischer" oder nach Art hergestellt wurden und stets als Sitzteppiche dienten, sind größtenteils persischer Herkunft (vergl. d Tafel 20) oder doch in Kleinasien unter persischem Einfluß entstanden. Die Gebetteppiche Webereien vo Abmessungen, zeigen in der Regel innerhalb breiter mit Ranken gezierten Randbordüre, wohl in Nach Gebetsnische einen von zwei Säulen getragenen hufeisenförmigen Torbogen, auf einfarbigem rotem, seltener bl Die Nischenform variiert je nach der Herkunft der Teppiche von Gkiordes, Kulah, Ladik oder Bergama.

Von älteren spanisch-maurischen Knüpfteppichen sind nur geringe Reste erhalten, deren Musterung de spanischer Brokatstoffe oder früher Fliesen gleicht. Arbeiten des XVI. Jahrhunderts zeigen dekorativ wirkungs positionen, in denen arabisch-maurische Elemente mit solchen der italienischen Renaissance vermengt sind.



Abb. 7. Kassettenmalerei einer Decke aus Kairo.



Abb. 9. Gebetteppich, Tuchmosaik aus Kleinasien. (Anfang des XVIII. Jahrh.)
Nach: Martin, Stickereien aus dem Orient.



Abb.10. Kassettenm Decke aus K

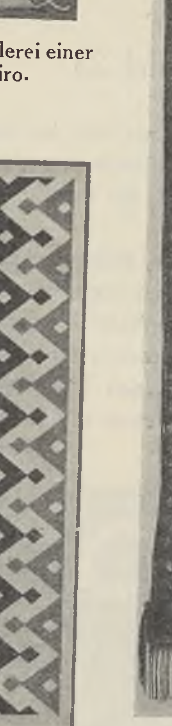


Abb. 8. Wandmalerei aus der Moschee des Abu Sud bei Kairo.

Abb. 11. Wandmale Moschee des Abu Sud



Abb. 12.



Abb. 13.



Abb. 14.

Abb. 12—14. Gemalte Verzierungen aus Privatgebäuden aus Kairo. — Nach: Hessemer, Arabische Bauverzierungen.

Bei der Ausstattung der Wände und Decken der islamitischen Bauten, die mit den bunten Teppichbel Marmorintarsien und Fliesenverkleidungen der Böden zusammenzustimmen waren, spielte die Farbe eine übera Rolle. Sowohl die plastischen Dekorationen in Holz, Stuck und wohl auch in Stein, sowie die zumeist reliefierte wurden, falls sie nicht durch die natürlichen Farben ihres Materials bereits ein buntes Gewand erhalten hatten, tenden Tönen überzogen, die stets mit Geschmack und Überlegung gewählt und nebeneinander gesetzt sind. A fanden Rot, Blau, Gelb, Grün und Gold Verwendung, wobei weiße Umrisse, Bandstreifen, oder die Schatten der gearbeiteten Verzierungen die einzelnen Töne auseinander hielten. Besonders die Vergoldung wurde zur Ve ihrer Wirkung fast stets erhaben ausgeführt; war dies ursprünglich nicht vorgesehen, erhöhte man die zu verg Teile vor der Bemalung durch Palmenbast und Stuck in flachem Relief.

Abbildungen der Tafel 23: Abb. 1. Gewebter Teppich (XIV. Jahrh.), aufbewahrt in der Kirche zu Nivelles. Abb. 2. A stickerei (XVIII. Jahrh.). Abb. 3. Teil der reich bemalten Decke der Moschee El Bordeyny, Kairo. Entnommen aus: Prisse d'Avennes

gemalter Teppich XIV Jahrh.

1.

etsch.

3. Teil einer Moscheedecke.

2. Applikationsstickerei, XVIII Jahrh.

WEBEREI. STICKEREI UND MALEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



b. 16. Stuckverzierung aus dem Grabe des Galaon el Alfi, Kairo.



Abb. 17. Stuckverzierung in der Moschee des Hassan, Kairo.

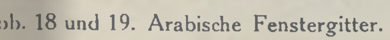
Arabisch-Maurisch

Holz-, Metall- und Stuckverzierungen. Zu Tafel 24

e ältesten Beispiele islamitischer Stuckreliefs, die aus freier Hand geschnitten wurden, kommen in Ägypten vor, n der mit 876 datierten Ibn Tulun Moschee; die Technik, die bis ins XV. Jahrhundert hinein in Übung blieb, sich aber auch an anderen Orten, in Konstantinopel und vor allem in der Alhambra.







ob. 18 und 19. Arabische Fenstergitter.



Abb. 20. Durchbrochenes Fenster in der Moschee Mohammed in Kairo.

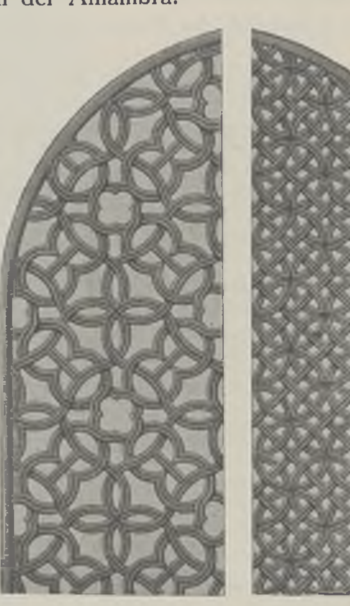


Abb. 21 und 22. Arabische Fenstergitter.



23. Teil eines ara-
en Fenstergitters.



Abb. 24. Stuckverzierung aus dem Grabe des Galaon el Alfi, Kairo.
Abb. 16, 17, 20, 24 nach: Hessemer, Arabische Bauverzierungen.



Abb. 24. Teil eines arabischen Fenstergitters.

Die Holzschnitzereien, deren Technik gleichfalls in Ägypten seit uralter Zeit heimisch war, mußten in Rücksicht die klimatischen Verhältnisse in kompliziertem Rahmenwerk ausgeführt werden, um das unvermeidliche Schwinden Holzes nach Möglichkeit einzuschränken (Abb. 1). Gebetsnischen, Türen, Kanzeln (Mimbar), Grabverkleidungen und hlußschranken, sowie kleinere Mobiliarstücke wie Korankassetten und Koranständer, wurden aufs reichste mit dekoen Flachschnitzereien ausgeziert. Dabei werden die mit Arabesken, Rosetten und Schriftfriesen gefüllten Flächen

durch kunstvolle Einlagen verschiedenfarbiger Hölzer, von Elfenbein, Perlmutter und Ebenholz reizvoll be
zumeist Stalaktitenfriese aus Holz mit reich bemalter und vergoldeter Stuckverkleidung den oberen Abs

Besondere Beachtung verdienen jene Gitter aus Buchenholz, die zum Abschluß der Gräber, als Ob
den Türen oder als Fenstergitter an den Stockwerkserkern der Wohnhäuser dienten. Sie bestehen aus
kantigen, geschnittenen oder gedrechselten Stäben in schmalem Rahmenwerk in mannigfaltigster Anordnung
ihrer Wirkung häufig noch durch Intarsien von Elfenbein, Perlmutter und Ebenholz gesteigert (Abb. 2, 3,

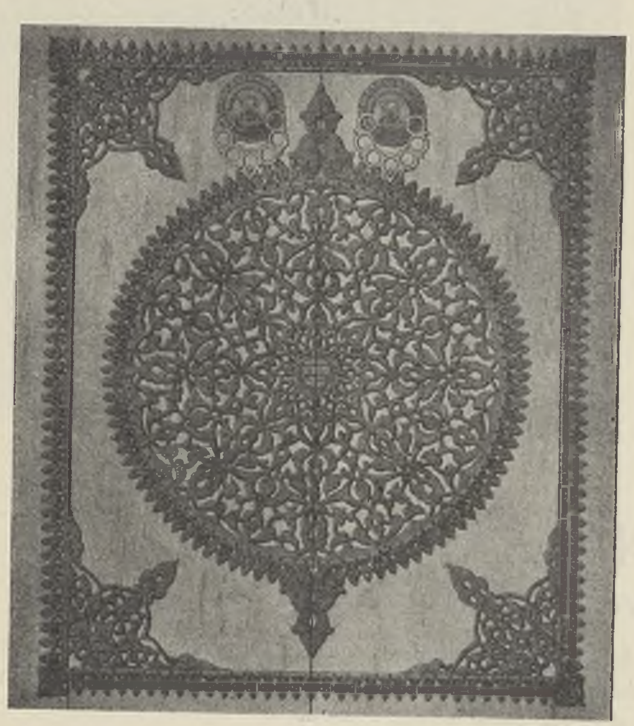


Abb. 25. Mittelstück des Portals einer Moschee in Kairo.

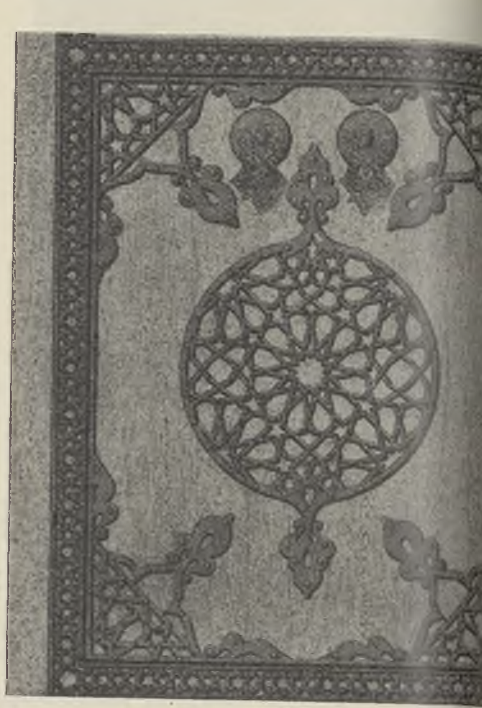


Abb. 26. Mittelstück des Portals einer Moschee

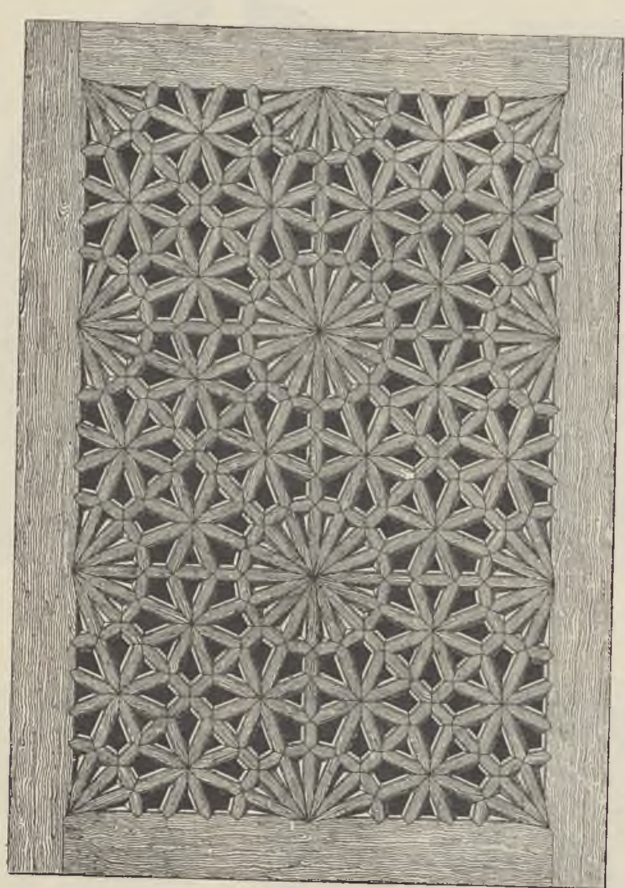


Abb. 27. Hölzernes Fenstergitter aus Rosette bei Alexandrien.



Abb. 28. Hölzernes Fenstergitter aus Rosette bei Ale

Abb. 25—28 nach: Bourgoin, Les arts arabes.

Die Türen vor allem der Moscheen wurden häufig mit Metallschmuck geziert, mit einzelnen ornamentierten Br
die Rosetten und Wappenbilder (Abb. 4 und 14), enthalten mit kleineren gegossenen und fein ziselierten Bron
die zusammen auf dem Holzgrund ein Muster bilden (Abb. 15), oder am häufigsten mit durchbrochenen ge
und gravierten Eisenplatten (Abb. 5—12 sowie 25 und 26).

Abbildungen der Tafel 24: Abb. 1. Geschnitzte und gesteinte Türfüllung. Abb. 2, 3, 16 und 17.
Abb. 4. Arabisches Wappen in Bronze. Abb. 5—15. Bronzene Türbeschläge. Entnommen aus: Bourgoin, Les arts
Prisse d'Avennes, L'art arabe.



VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

HOLZ- UND METALL-VERZIERUNGEN.



Abb. 13. Bordüre aus einem indisch-persischen Manuskript.

Arabisch-Maurisch-Persisch

Die Manuskriptmalerei

Zu Tafel 25

as Geschick Flächen wirkungsvoll zu dekorieren, das der islamitischen Kunst eigen ist, beeinflußt auch die mohamme-danische Buchmalerei. Wirkliche Gemälde sind selten und Darstellungen lebender Wesen in den naturgemäß am gsten ausgezierten heiligen Schriften ausgeschlossen. Dafür finden sich üppige Randverzierungen, Rosetten und e mit Arabesken in Gold, Rot und Blau oder ganze Seiten bemalt mit stilisiertem Rankenwerk, das mit geome-ien Figuren abwechselt oder zur Füllung der durch Linien und Bänder gebildeten Felder dient. Die Hofbibliothek Vien, die Arsenalbibliothek zu Paris, die Bibliothek des Sultans zu Konstantinopel, die des Khedive zu Kairo u. a. hren solche Koranillustrationen von arabischen, ägyptischen und türkischen Meistern.





\bb. 14. Verzierung aus einer persischen Handschrift.



Abb. 16. Ledergepreßte Verzierung von einer persischen Rüstung. Ornament in Gold u. Dunkelblau auf hellblauem Grund.
Nach: E. Collinot et A. de Beaumont, Encyclopédie des Arts décoratifs de l'Orient. L'Ornement de la Perse.



Abb. 17. Schlußverzierung aus einem arabischen Koran des XVII. Jahrhunderts.



. 15. Aus einem arabischen Koran des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 18. Aus einem arabischen Koran des XVI. Jahrhunderts.

Der prächtige und doch harmonische Eindruck all dieser Malereien, die, selbst wenn sie nur Zierfriese der Moscheen ren, doch durch ihre leichte und flüssige Technik reich und ausdrucksvoll wirken, beruht auf der wohl überlegten und geschmackvollen Zusammenstellung der reinen, in ihrem Glanz durch viel Gold noch gehobenen Farben.

Ihre höchste Blüte aber erreichte die islamitische Buchmalerei in Persien im XIV.—XVII. Jahrhundert in erster Linie egen, weil dort die schiitischen Perser das religiöse Verbot, lebende Wesen im Bilde wiederzugeben, bei der Illustration

der Werke ihrer Lyriker, Romanschriftsteller und Historiker nicht beachteten. Ein Hauptwerk persischer Bi
ist ein mit 250 Miniaturen geschmücktes Manuskript des persischen Nationalepos Schahname von Firdusi, da
Kasim Edrisi für den Schah Tahmasp I. vollendet wurde und jetzt im Besitz des Baron Edmond de Rothschild

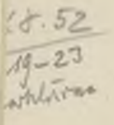




Abb. 19. Aus einem arabischen Koran des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 20. Aus einer persischen Handschrift.



Abb. 21. Persische Flächenverzierung. (
blau, rot und hellgrün auf gelbem (



Abb. 22. Aus einem arabischen Koran.



Abb. 23. Aus einem arabischen Koran.

Abbildungen der Tafel 25: Abb. 1. Verzierungen aus einem arabischen Koran des XIV. Jahrhunderts. Ab
Verzierungen aus einem arabischen Koran des XVI. Jahrhunderts. Abb. 4 und 5. Verzierungen aus einem maurischen
XVIII. Jahrhunderts. Abb. 6 und 7. Verzierungen aus einem arabischen Koran des XVI. Jahrhunderts. Abb. 8—10. Ve
aus einem arabischen Koran des XVII. Jahrhunderts. Abb. 11 und 12. Verzierungen aus einem maurischen Koran des
hunderts. — Nach: Prisse d'Avesnes, L'Art arabe.



MANUSKRIPTMALEREI.



. 16. Maurisches Füllungsmuster aus der Alhambra.



Abb. 17. Arabisches Ornament aus der Moschee Hassanin, Kairo.

Abb. 16—18 nach: Musterornamente in allen Stilarten.



Abb. 18. Maurische Füllung einer Bogenleibung aus der Alhambra.

Arabisch-Maurisch

Architektonische Einzelglieder und ihre Dekoration. Zu Tafel 26

e Außenmauern arabisch-maurischer Bauwerke sind schlicht und glatt ohne Sockel und Stockwerksgesimse, allein durch wechselnde Steinschichten verschiedener Farben, durch Stuck, Ziegel oder gebrannte und glasierte Tonplatten ig geschmückt, durch Nischen, Erker, Fenster und Türen belebt und an Stelle der Kranzgesimse durch ein Gurt- abgeschlossen, über dem ein phantastischer Zinnenkranz aufragt (Abb. 11—15).



bb. 19. Mosaik-Verkleidung in der Moschee Lashar, Kairo.



Abb. 20. Marmorfußboden im Grabe des Sultans Chairbreh, Kairo.

Abb. 19, 20 nach: Hessemer, Arabische Bauverzierungen.

Als Stützen wurden in älteren Zeiten wenn irgend möglich antike oder byzantinische Säulen benutzt, die bunt ncinander gestellt im Inneren als Träger der Bogen dienen, auf deren Aufmauerungen die flachen Decken ruhen. Erst im Jahrhundert entwickelte sich ein eigener arabischer Säulentypus mit dünnem, schlankem und verhältnismäßig kurzem ft, mit Fuß- und Halsringen, mit kugelförmig ausgebauchten oder trompetenartig nach unten sich erweiternden n und unten abgerundeten, seitlich mit Arabesken oder Stalaktitenfriesen gezierten Würfelkapitellen (Abb. 3—6).

Der abschließende halbkreisförmige Bogen wird stets vermieden und durch Spitzbögen, Hufeisenbögen mit unten - oder weniger eingezogenen Schenkeln oder Kielbögen ersetzt. Weitere kunstvolle Bogenformen sind der in zahl- en Variationen vorkommende Zackenbogen, bei dem viele kleinere Bögen dem inneren Bogenrand folgen und mit

ihren zusammenstoßenden Anfängern als Zacken in die Öffnung herabhängen, der Kleeblattbogen, der durch füllen des Hauptbogens durch drei kleinere Bogen entsteht, und die gekuppelten sowie die ineinander vers Bögen, die zu den reichsten und phantasievollsten Kompositionen Veranlassung geben. Den Bogenformen en sind die Kuppeln bald eiförmig, bald als Spitzkuppeln, Hufeisenkuppeln oder Kielbogenkuppeln ausgebildet

Über die Stalaktitengewölbe, die für die Deckenausschmückung islamitischer Bauten besonders cha sind, ist bereits bei der Besprechung der persischen Architektur und ihres dekorativen Schmuckes berichte



Abb. 21. Mosaikverzierung aus Kairo.

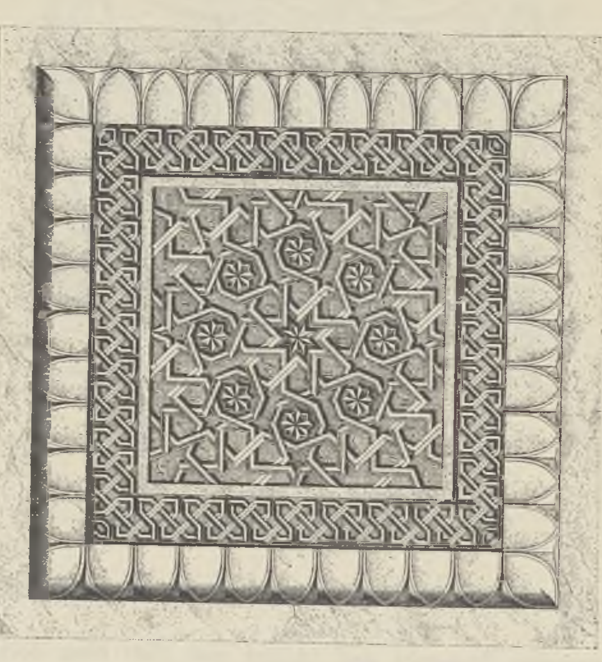


Abb. 22. Arabisches Steinrelief aus Jerusalem.



Abb. 23. Mosaikve aus Kairo.

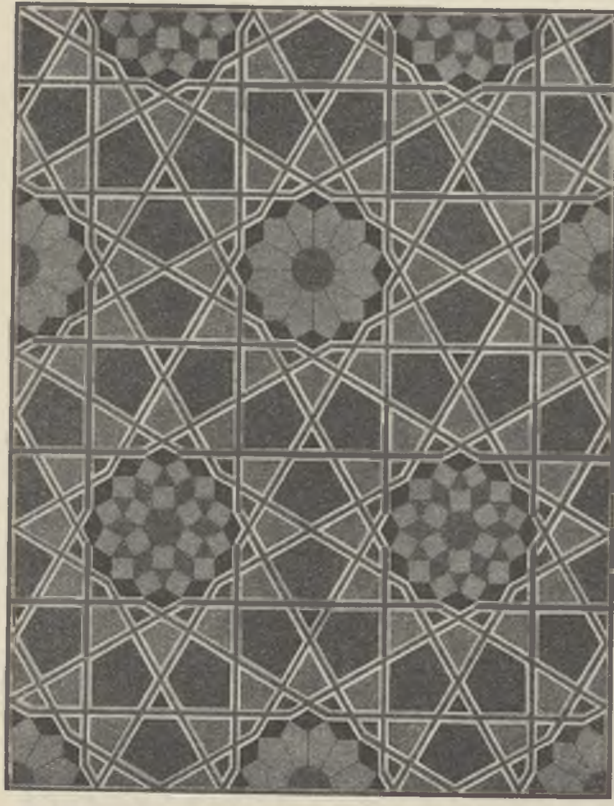


Abb. 24. Mosaik-Wandverkleidung im Grabe des Galaon el Alfi, Kairo.



Abb. 25. Mosaik-Wandverkleidung aus der Moschee Kairo.

Die Abb. 21, 23—25 nach: Hessemer, Arabische Bauverzierungen.

Zur Abwehr des Einblicks von außen waren die auf die Straße führenden Fensteröffnungen, die in den faltigsten Formen vorkommen, mit Holzgittern (vergl. Tafel 24, Abb. 2 und 3) oder mit durchbrochenen St Gipsplatten verschlossen. Die Gipsgitter wurden in starke Holzrahmen eingegossen und ihre durchbrochene mit dünnen bunten Glasplättchen ausgefüllt. Damit das so entstehende farbige Ornament auch von der Straße sichtbar sei, werden die Gittermuster hochliegender Fenster nach dem Beschauer zu schräg in die Platte einge

Abbildungen der Tafel 26: Abb. 1. Wandfüllung aus der Alhambra. Abb. 2. Verzierung aus Stein über in Kairo. Abb. 3 und 4. Säulenfuß und Kapitell aus Kairo. Abb. 5 und 6. Säulenfuß und Kapitell aus der Alhambra. Abb Stalaktiten aus Kairo. Abb. 9 und 10. Kragsteine aus Kairo. Abb. 11—15. Zinnen aus Kairo. — Entnommen aus: Goury Plans etc. of the Alhambra; Bourgoin, Les arts arabes; Prisse d'Avennes, L'art arabe.

9 13 14 15 10

7 12 11 8 6

4

3 2 5

1

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

ARCHITEKTONISCHE VERZIERUNGEN.


Abb. 12. Hispano-Maurische Schüssel.


Abb. 13. Hispano-Maurische Schüssel.

Arabisch-Maurisch

Mosaiken und Arbeiten in glasiertem Ton

Zu Tafel 27

arabischen und maurischen, rein geometrisch gezeichneten Mosaiken, die als Bodenbeläge wie zur Verkleidung er Wandsockel dienten, wurden teils aus farbigen Marmorstücken, teils aus bemalten glasierten Tonplättchen rtigt; oft sind die Zeichnungen auch in die Marmorplatten eingeschnitten und die Vertiefungen dann mit gefärbtem t ausgefüllt worden (Abb. 5—11). Bei der Farbengebung dieser Arbeiten wird auf die sonst fast ausschließlich ıchten primären Farben verzichtet und die Verwendung gebrochener Töne sowie von Grün und Orange bevorzugt.

Die Fayencemosaiken mit streng geometrischem Dekor, bei denen die einzelnen Teile des Ornaments aus fertig ten und gebrannten einfarbigen Platten herausgeschnitten, in vielfarbige Muster verlegt und wie die Fliesen- ıen des Grundes durch Mörtel mit dem Rohziegelmauerwerk verbunden wurden, kommen seit dem XIV. Jahrhundert ızen Gebiete islamitischer Kunst vor und werden noch heute in Marokko hergestellt.

Die maurischen Fayencekacheln, in Spanien „Azulejos" genannt, sind zumeist durch und durch gefärbte Zinnglasur- ‹platten, die dazu dienten, die schwierig herzustellenden und nicht sehr haltbaren Fayencemosaiken zu ersetzen. 'arbenharmonien setzen sich aus Weiß, Schwarz, Blau, Grün und Braun zusammen.

Das Goldlüster soll seit dem XII. Jahrhundert auch bei der Dekoration spanischer Keramiken benützt worden doch scheint es weniger bei Fliesen als an Gefäßen Verwendung gefunden zu haben.


Abb. 14. Hispano-Maurische Schüssel.


Abb. 15. Hispano-Maurische Schüssel.

›b. 12—15 nach: Sammlung von Abbildungen keramischer Objekte aus dem nahen und fernen Orient. Herausgegeben vom orientalischen Museum, Wien.

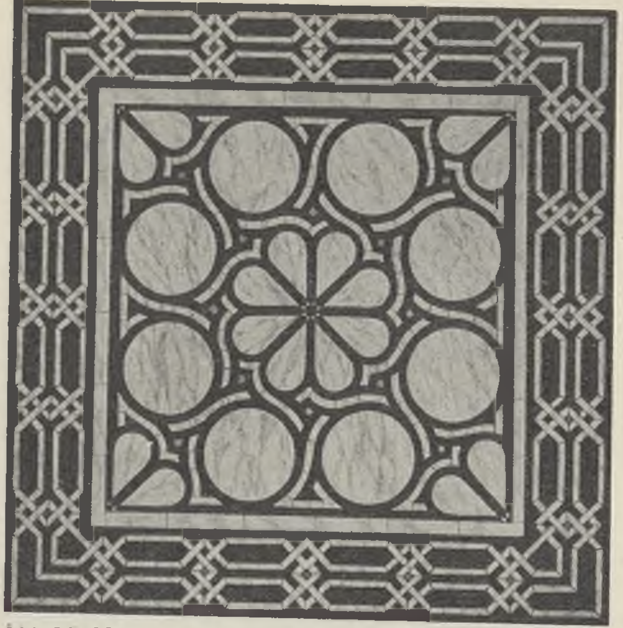


Abb. 16. Marmormosaik aus der Moschee des Kaid Bey, Kairo.

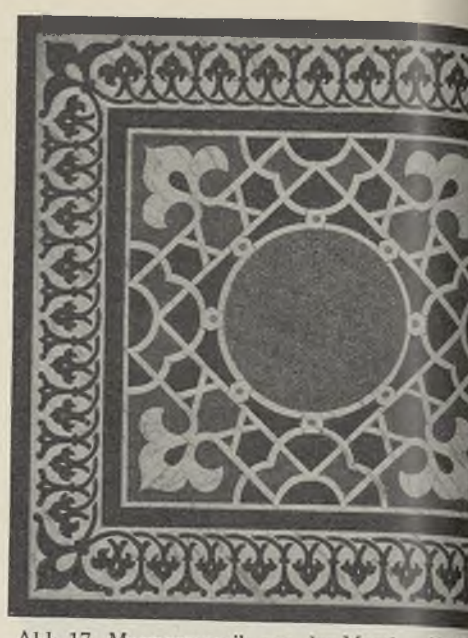


Abb. 17. Marmormosaik aus der Moschee El-Mo



Abb. 18. Marmormosaik aus Kairo.

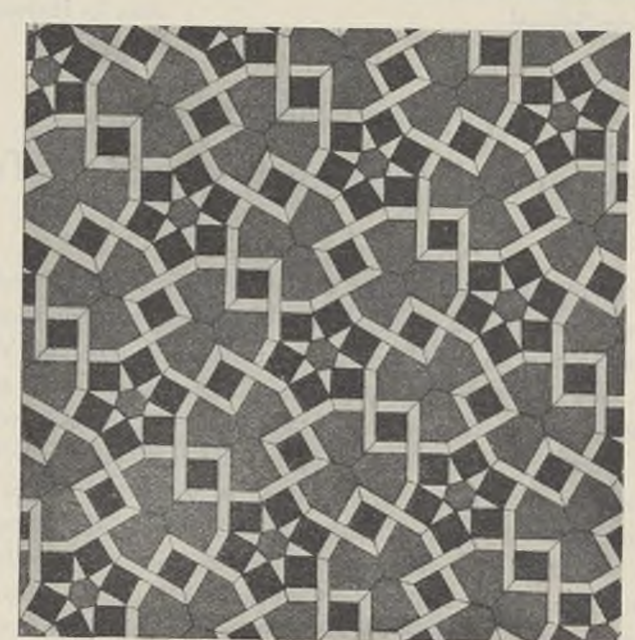


Abb. 19. Marmormosaik aus Alexandrien.



Abb. 20. Marmorm aus Alexandri



Abb. 21. Mosaik aus der großen Moschee in Damaskus.



Abb. 22. Marmormosaik aus Kairo.

Abbildungen der Tafel 27: Abb. 1, 3 und 4. Wandbekleidungen von glasiertem Ton aus der Alhambra. Ab bekleidung aus glasiertem Ton aus der Moschee des Cheykhoun, Kairo. Abb. 5—7 und 9—11. Marmorverkleidungen einlagen aus Kairo. Abb. 8. Marmorverkleidungen mit Stuckeinlagen aus Damaskus. — Entnommen aus: Bourgoin, Le de l'art arabe; Prisse d'Avennes, L'art arabe; Goury and Jones, Plans, elevations, sections and details of the Alhambra



MOSAIKARBEITEN UND GLASIERTE THONARBEITEN.

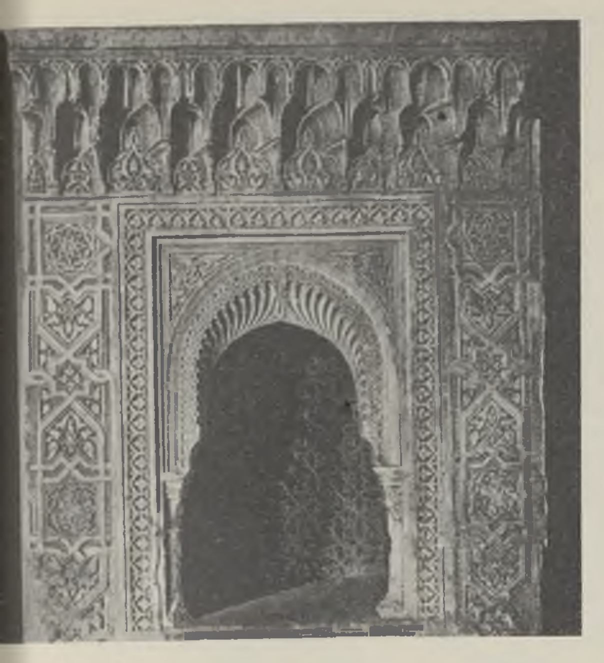


Abb. 11. Nische aus einem Saale der Alhambra.

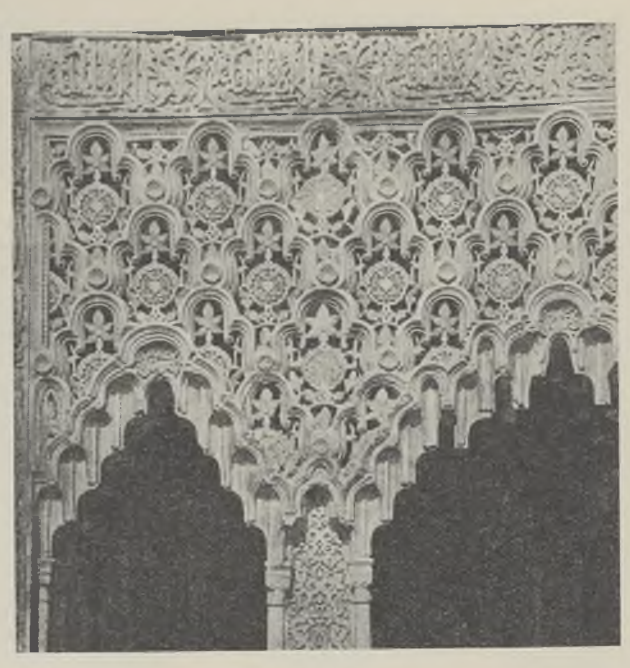


Abb. 12. Detail aus dem Löwenhof der Alhambra.

Maurisch

Architektonische Einzelglieder und ihre Dekoration. Zu Tafel 28

n Spanien entfaltete sich die Kunst des Islams in den Bauten der maurischen Könige, vor allem im Alhambraschlosse auf der Höhe über Granada am reifsten und selbständigsten. Die Schloßanlage, die aus einer Anzahl nebeneinander ıtstandener und miteinander verbundener fürstlicher Wohnungen besteht, ist nach Außen trotzig und fest, im Inneren ärchenhaft prächtig und anmutig ausgestaltet.

Die zahlreich vorkommenden, oft paarweise, manchmal auch zu dreien und vieren gekuppelten Säulen sind Marmor-onolithe mit Fußringen über den schlichten Basen und zahlreichen, weit herunterreichenden Halsringen, die Bogen ɔerhöhte, manchmal leicht hufeisenförmig geschweifte Rundbogen, die selten zugespitzt aber fast stets mit kleinen Bogen ısgefüllt und mit Stalaktiten oder Zackenspitzen verbrämt wurden.

Die Wände erscheinen überall in Sockel, Hauptflächen und Friese geteilt; die Sockel sind mit farbigen Fayence-acheln (Azulejos) mit einfach großen Ornamenten verkleidet, die Wandflächen meist mit in Gips geschnittenen oder ıngepreßten teppichartigen Mustern bedeckt und die Friese wie die senkrechten Zierstreifen zwischen den Bögen mit

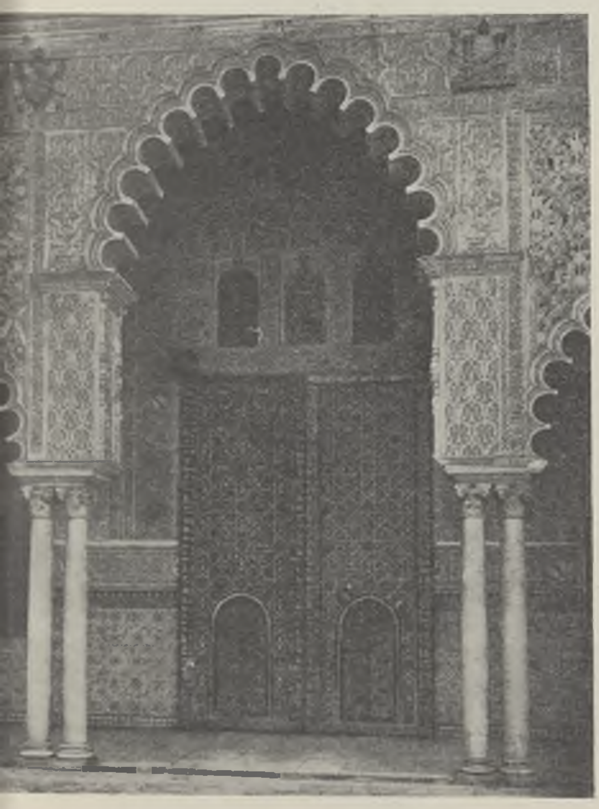


Abb. 13. Portal vom Saale Karls V. im Alcazar.



Abb. 14. Balkon-Nische im Saale der Gesandten in der Alhambra.

Sprüchen aus streng geformten Buchstaben gefüllt, die in reizvollen Arabesken aus stilisierten oder frei de[r] nachgebildeten Blattranken stehen. Als Decken dienen reiche Stalaktitengewölbe oder die offenen Holzkonstru[ktionen] der Dächer.



Abb. 15.



Abb. 16.



Abb. 17.

Abb. 15—22. Maurische Flächenornamente aus der Alhambra. XIV. Jahrhundert.



Abb. 18.

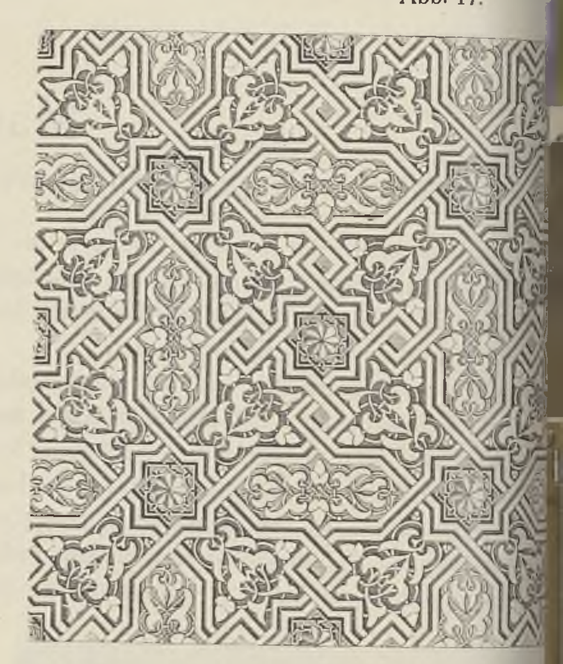


Abb. 19.

Abb. 15—22 entnommen aus: Musterornament aus allen Stilarten in historischer Anordnung.



Abb. 20.



Abb. 21.



Abb. 22.

Alles erstrahlt in buntester Pracht, die Sockel in ruhigen Tönen, die Wände und Friese in reicheren F[arben], meist nur in Blau, Gold und Rot, die Decken noch leuchtender und glänzender. Ist der Grund rot, sind die B[...] der Ornamente blau oder umgekehrt; mitunter wechseln auch Blau und Rot im Grunde ab. Wenig Weiß dient [...] die einzelnen Ornamententeile von einander zu trennen, doch sind große weiße oder ungefärbte Flächen selten; [...] die weißen Marmorsäulen scheinen vergoldet gewesen zu sein, um den reichen Farbenakkord nicht zu unterbrechen.

Abbildungen der Tafel 28: Abb. 1—10 entnommen aus: Goury and Jones, Plans etc. of the Alhambra.



ARCHITEKTONISCHE VERZIERUNGEN.



Abb. 12. Steinfries an der Moschee Jeschil-Dschami zu Brussa.

Türkisch

Architektonische Verzierungen in glasiertem Ton und Malerei

Zu Tafel 29

e älteste türkische Baukunst, die sich im XIII. Jahrhundert unter der Seldschukenherrschaft in Kleinasien zu entwickeln beginnt, ist charakterisiert durch die Verwendung byzantinischer Bau- und Dekorationselemente, durch nidische Portalbauten und Verkleidungen mit hellblauen Fayencemosaiken. Auch die Baukunst der osmanischen en steht von Anfang an unter byzantinischem Einfluß; sie ist ausgezeichnet durch Verkleidungen mit echten Zinnrkacheln von leuchtend grüner Farbe, die z. B. der „grünen Moschee“ zu Nikäa ihren Namen gegeben haben.



. 13. Fries aus Brussa.

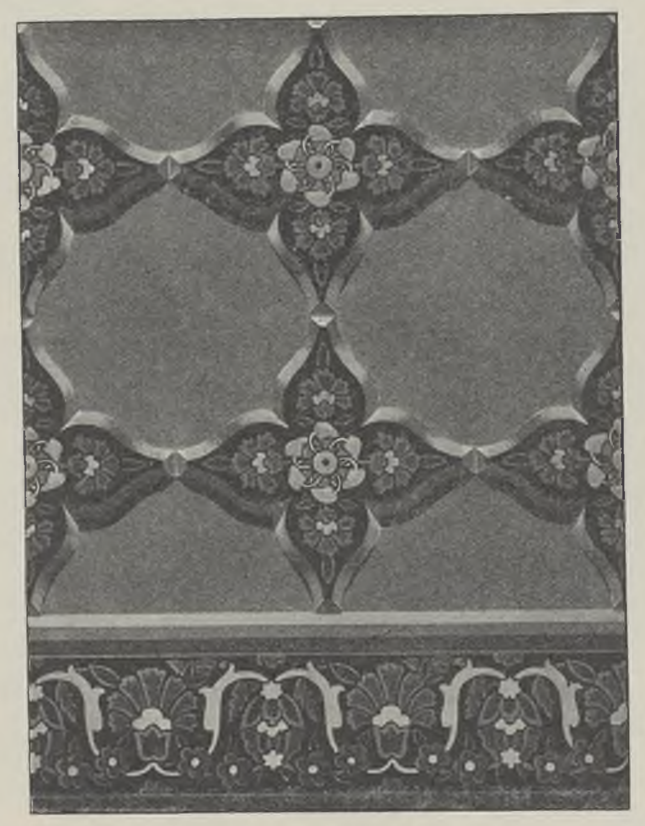


Abb. 14. Bemalte Holzdecke aus Brussa.

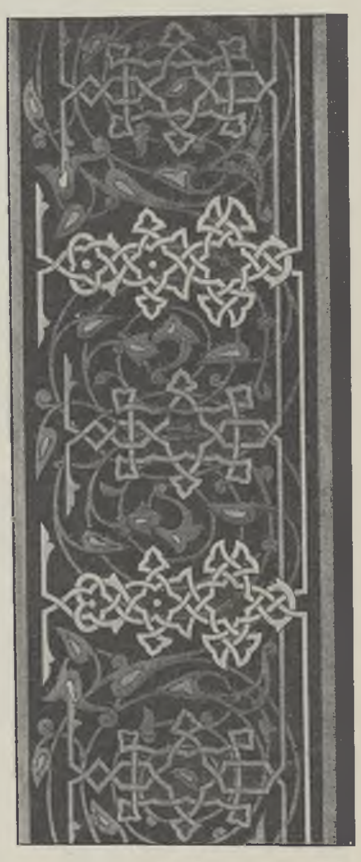


Abb. 15. Fries aus Brussa.

Mit der Einnahme von Konstantinopel 1453 geriet die türkische Baukunst in technischer wie stilistischer Hinsicht völlige Abhängigkeit von den vorhandenen imponierenden byzantinischen Baudenkmälern. Wirklich eigenartig wirkt türkische Moscheebaukunst nur noch dort, wo sie mit den in Persien erfundenen, aber in der Türkei besonders gebildeten Halbfayencekacheln ausgeschmückt ist. Als Dekorationselemente solcher Kacheln dienen neben arabischen persischen Palmetten allerlei flächig stilisierte Stengelblumen, wie Tulpen, Nelken, Veilchen, Rosen und wilde azinthen, die auf einem Grund von tiefsattem Blau oder Weiß, später von Grün oder Hellrot in dunkelgrauen Umrißen mit Weiß, Kobaltblau, Türkischblau, Kupfergrün und hellem Bolusrot dargestellt werden.

Gleichwohl erreichen die Farben die Pracht und Tiefe arabisch-maurischer Kompositionen nicht; auch das Rankenk ist dürftiger und läßt größere Stellen der Grundfläche unbedeckt.

Die stets quadratischen Halbfayencefliesen bilden in Gegensatz zu dem im Muster abgeschlossenen Lüsterfliesen einzelne Teile der gesamten Muster, die entweder friesartig ohne Ende fortlaufen oder für bestimmt umgrenzte chen entworfen wurden. Dazu waren auch reichere Kompositionen, üppige Blumensträuße in Vasen unter bogenmigen Nischen oder schlanke, aus Kübeln emporwachsende Zypressen allein oder von persischen Ranken durchchten beliebt (vergl. Tafel 22).

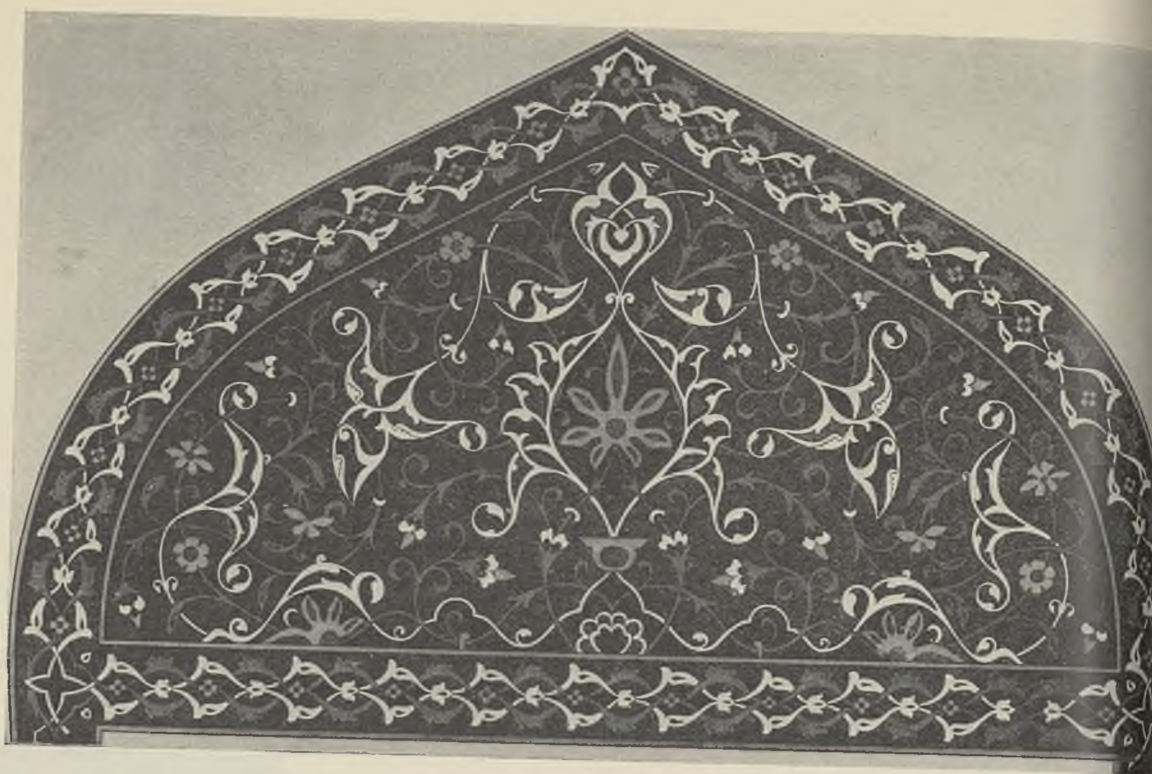


Abb. 16. Tympanon aus der Moschee Jeschil-Dschami zu Brussa.



Abb. 17. Fries aus Brussa.



Abb. 18. Wandmalerei aus Konstantinopel.

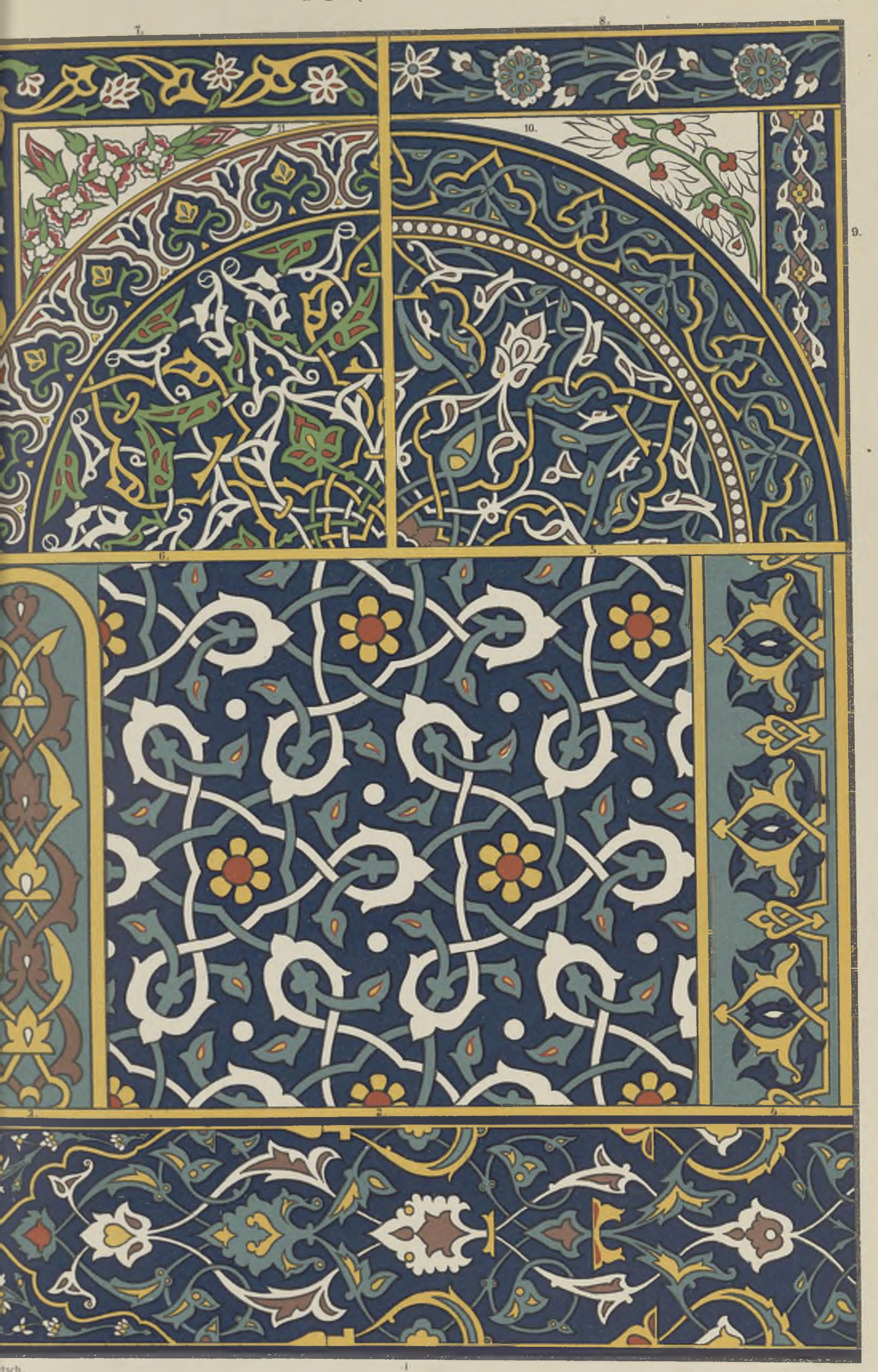


Abb. 19. Fries aus Br



Abb. 20. Fries aus der Moschee Jeschil-Dschami zu Brussa.

Abbildungen der Tafel 29: Abb. 1, 2, 5, 6, 7 und 9 aus der Moschee Jeschil-Dschami, Brussa. Abb. 3, 4 und 8 aus Türbé, Brussa (Grabkapelle des Sultans Mohammed I.). Abb. 10 und 11 aus der Moschee des Sultans Murad II., Brussa. Nach: Parvillée, Architecture et décoration turques au XVe siècle.



ARCHITEKTONISCHE VERZIERUNGEN AUS GLASIERTEM THON.



. Aus einer Handschrift
. Jahrh. in der National-
bibliothek zu Paris.



Abb. 14. Aus einer Handschrift des X. Jahrh.



Abb. 15. Aus einer Handschrift des VIII. Jahrh. in der Nationalbibliothek zu Paris.

Keltisch

Manuskriptmalerei. Zu Tafel 30

manische Tier- und Bandornamentik der Völkerwanderungs- und Merowingerzeit ist nordischen Ursprungs
erhält sich am längsten in der skandinavischen, angelsächsischen und irischen Kunst auf Schmuckstücken,
ls Holzschnitzereien und als Buchschmuck.

skandinavische Dekorationskunst, wie sie sich in zahlreichen Holzschnitzarbeiten erhalten hat, soll später
text zu Tafel 33D besprochen werden.

Haupttypen der angelsächsischen Tiermotive sind Vogelköpfe mit stark gekrümmtem Schnabel, mit
hwanz, kleinen Flügeln und Beinen mit gekrümmten Zehen oder von oben gesehene Vierfüßerköpfe mit
en Augen und Nüstern. Die Tierkörper sind bandartig gestreckt und in Teile aufgelöst, die einzeln für sich
oder willkürlich wieder zusammengesetzt werden.



Aus einem
Manuskript.



Abb. 17. Bordüre aus einer Handschrift des X. Jahrh.



Abb. 18. Bordüre aus einer Handschrift des X. Jahrh.



Abb. 19. Aus einem irischen Manuskript.



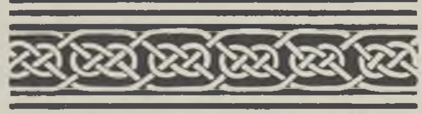




Abb. 20—22. Bordüren aus angelsächsischen und irischen Manuskripten.

irische Ornamentik, die durch die vielen Handschriften, die in irischen Klöstern mit Miniaturen geschmückt
aren, weite Verbreitung fand und für die frühmittelalterliche christliche Kunst von großer Bedeutung wurde,
ihre Entstehung offensichtlich gleichfalls der alten germanischen Zierkunst. Auch sie bedient sich hauptsächlich
estalten, unbestimmbarer Vierfüßer mit eidechsenartig gedrehtem Leib oder langbeiniger krummschnabeliger
tener der Menschen, die dann bandartig gestaltet und von stilistischen Pflanzenmotiven umwunden werden.
ückelung und Wiederzusammensetzung der einzelnen Körper kommt nicht vor; dagegen sind alle Glieder überaus
ch in reizvollen, geometrischen, den gegebenen Flächenumriß füllenden Mustern in- und durcheinander gesteckt.
ative Ornament fehlt zunächst vollständig und wird erst vom IX. Jahrhundert an verwendet (vergl. Tafel 30,
verbreitet sich dann aber unter dem Einfluß des romanischen Stils mehr und mehr neben dem Bandornament.
den älteren Handschriften wurden die großen Anfangsbuchstaben (Initialen) zunächst durch ein sie umgebendes
aus roten Punkten (vergl. Tafel 30, Abb. 1) ausgezeichnet. Später füllte man nicht nur die Flächen der Buch-
lbst, sondern umrahmte auch noch einzelne Seiten damit in bewundernswerter Kunstfertigkeit und Phantasie.
Zahl der Farben ist anfangs beschränkt; vor allem kommt Gold erst in späterer Zeit vor.

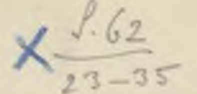








Abb. 23—25. Bordüren aus angelsächsischen und irischen Manuskripten.

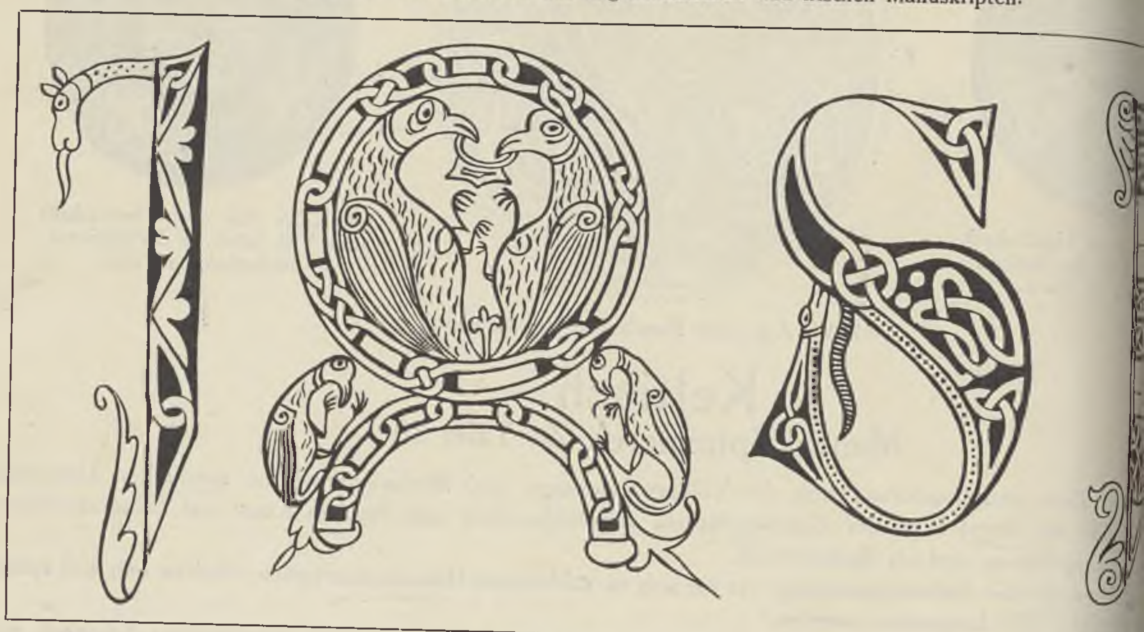


Abb. 26—29. Buchstaben aus einer Handschrift des VIII. Jahrh. in der Nationalbibliothek zu Paris.



Abb. 30. Bordüre aus einer Handschrift des X. Jahrh.

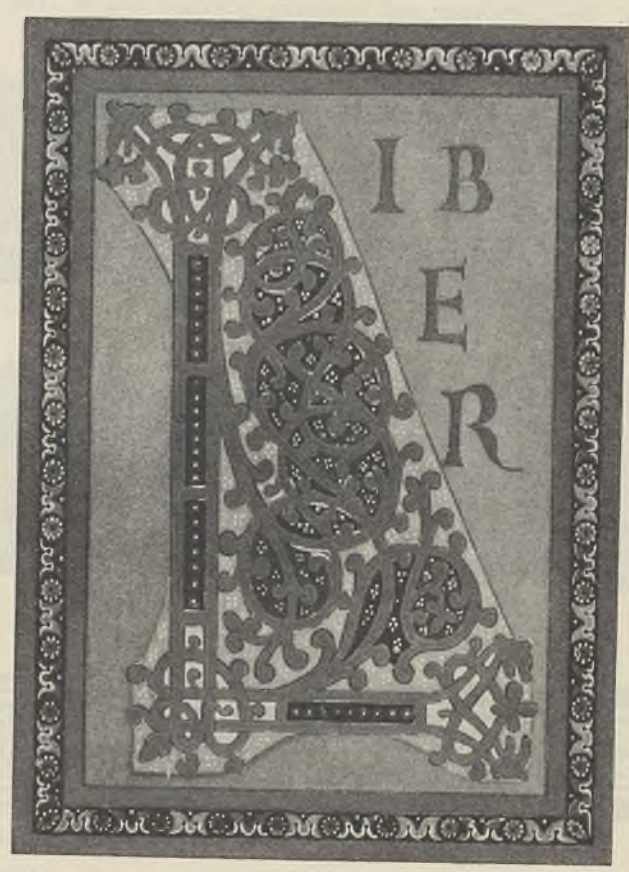


Abb. 31. Initial aus einer Handschrift des XI. Jahrh. im Britischen Museum zu London.



Abb. 32. Bordüre … Handschrift des …







Abb. 33—35. Bordüren aus Handschriften des IX.—XI. Jahrh.

Abbildungen der Tafel 30: Abb. 1—5. Aus Handschriften des VII. Jahrhunderts. Abb. 6 u. 7. Aus Hand… VIII. Jahrhunderts. Abb. 8. Aus einer Handschrift des IX. Jahrhunderts. Abb. 9—11. Aus Handschriften des X. … Abb. 12. Aus einer Handschrift des XI. Jahrhunderts.

Nach: Humphreys and O. Jones, The illuminated Books of the middle Ages; Wyatt, The Art of Illuminating … Europe from the earliest times; Appendice à l'Imitation de Jésus-Christ.



MANUSKRIPTMALEREI.




Abb. 14—16. Glasstiftmosaiken von den Wänden und Decken der Markuskirche zu Venedig.

Byzantinisch

Glasstiftmosaik und Manuskriptmalerei

Zu Tafel 31

erfall des weströmischen und das Aufblühen des oströmischen Reiches machten seine Hauptstadt Byzanz ihren glanzvollen Hof an Stelle Roms zum Mittelpunkt aller künstlerischen Tätigkeit. Obwohl diese byzan- Kunst keineswegs eine originale war, sondern im wesentlichen an die spätrömische anknüpfte, auch von alt- er Kunst naturgemäß viel in sich aufnahm und sich selbst dem Einfluß des Orients nicht verschloß, bewirkten zerütteten Verhältnisse der westlichen Kulturländer, daß Kunstgegenstände aus dem oströmischen Reiche in ach Italien eingeführt wurden und byzantinische Künstler auch dort ihrem Stil und ihrer Technik nachdrücklichst verschafften. So kam es, daß der byzantinische Stil bis zum Ende des ersten Jahrtausends und darüber hinaus aßgebenden Einfluß ausübte und daß in fast allen Ländern Europas Kunstgegenstände byzantinischen Ursprungs e vorhanden sind.

r monumentalen Prachtliebe, mit der Staatsgebäude, Paläste und Kirchen des oströmischen Reiches ausgeschmückt entsprach vorzüglich die Technik des Glasstiftmosaiks, die Wände und Gewölbe mit buntschillernden, en Glasflußwürfeln in verschiedenen Größen zusammengesetzten Gemälden von gewaltiger Ausdehnung ver- Charakteristisch für die Mosaikmalereien dieser Zeit sind breite, oft rote Umrisse der Zeichnung, die Ver- oder Beschränkung baulicher und landschaftlicher Hintergrunde und die durchgängige Verwendung des Gold- ie überhaupt Gold eine fast unbegrenzte Benützung fand. Daraus ergab sich, daß die daneben vorkommenden neist Rot, Blau und Grün, satt und kräftig gehalten sein mußten. Die Ornamentik bewegt sich entweder in chen, mehr oder weniger einfachen Mustern (vergl. Tafel 31, Abb. 6—8), oder stellt schön stilisiertes Ranken- (vergl. Tafel 31, Abb. 2, 12 und 13), das in erster Zeit mit griechischer Behandlungsweise Ähnlichkeit zeigt, aber zunehmende Formenerstarrung bemerken läßt. Christliche Symbole namentlich das Kreuz finden sich häufig.



7. Glasstiftmosaik aus der Markuskirche zu Venedig.



Abb. 18. Glasstiftmosaik aus der Markuskirche zu Venedig.

Die Manuskriptmalerei beschränkte sich als Haus- und Klosterkunst zunächst meist darauf, die Hand mit künstlerisch geschmückten Anfangsbuchstaben zu zieren. Erst später nach der Beendigung des „Bildersti alle künstlerische Tätigkeit stark beeinflußt hatte, werden bildliche Darstellungen besonders in der sogenannten byzantinischen Psaltermalerei“ häufiger, leicht hingeworfene, phantasievolle Randzeichnungen aus wenigen, frei Pergamentgrund gestellten und kolorierten Figuren, die zur Erklärung der Spruchbilder der Psalmen dienen. Kornbla gelb, helles Rosa, trübes Grau, Braun und Purpur herrschen als Farbtöne vor und sind bisweilen leicht mit Gold s



Abb. 19. Aus einem griechischen Manuskript der National-Bibliothek zu Paris.

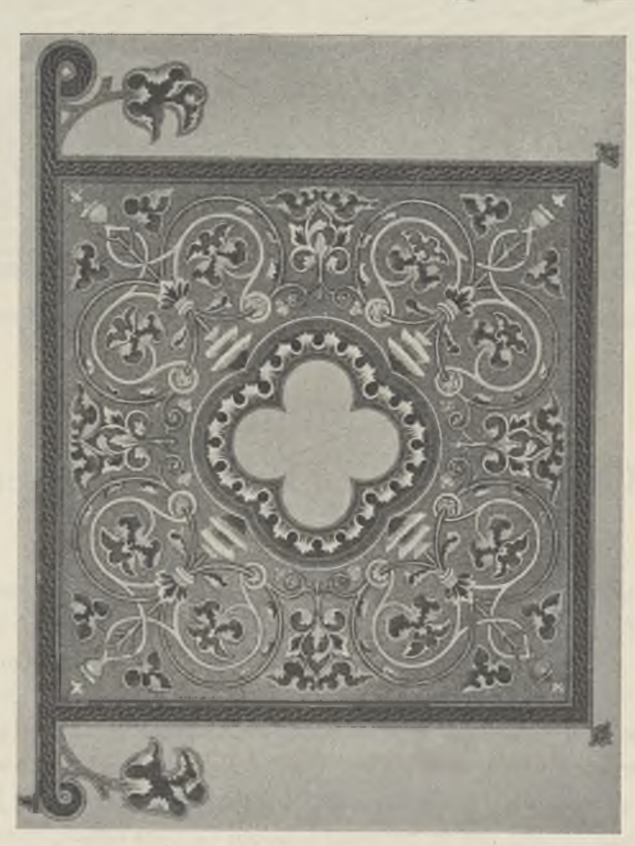


Abb. 20. Aus einem griechischen Manuskript des XI. Jahrhunderts in der Markus-Bibliothek zu Venedig.
Nach: Gagarin, Collection of ancient Byzantine and Russian Ornament.



Abb. 21. Aus einem grie Manuskript der Nationa thek zu Paris.



Abb. 22.



Abb. 23.



Abb. 24.



Abb. 25.

Abb. 22—25. Glasstiftmosaiken an den Wänden der Markuskirche zu Venedig.

Neben dieser volkstümlichen, sinnbildlichen Richtung entsteht im X. Jahrhundert eine weltliche höfische malerei, die ihre Handschriften mit großen künstlerisch aufgebauten Bildern ausschmückt und entweder durch ihr schaften unter natürlichem Himmel und ihre malerischen Kompositionen an pompejanische Wandgemälde und ih bilder erinnert, oder halb oder ganz zum Goldgrund übergehend mit feierlichen Gestalten und schwarzen Umris byzantinischen Stilrichtung stärkeren Ausdruck gewährt.

Abbildungen der Tafel 31: Abb. 1. Glasstiftmosaik vom Tonnengewölbe über dem Hauptschiff der Grab Galla Placidia zu Ravenna. Abb. 2. Glasstiftmosaik von den Wänden der Markuskirche zu Venedig. Abb. 3. Glasstift einem der halbkugelförmigen Gewölbe der Sophienkirche zu Konstantinopel. Abb. 4. Glasstiftmosaik vom Gewölbe des Bap der Ecclesia Ursiana (S. Giovanni in Fonte) zu Ravenna. Abb. 5—9. Zellenschmelzarbeiten von einem Altar-Antepend Klosterkirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall. Abb. 10 und 11. Manuskriptmalereien aus Evangelienbüchern des X. und X hunderts in der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Abb. 12 und 13. Ornamente aus einem Manuskript des XIII. Ja im öffentlichen Museum zu Moskau. — Nach: Hessemer, Arabische und altitalienische Bauverzierungen; Salzenberg, Altc Baudenkmale von Konstantinopel; Boutovsky, Histoire de l’ornement russe du Xe au XVIe siècle, d’après les manuscrits


11.
12.
9.
8.
5.
10.
4.
2.
1
3.



Marmormosaik
den der Kirche
zu Ravenna.



Abb. 22. Marmormosaik vom Fußboden des Domes zu Ravenna.



Abb. 23. Marmormosaik vom Fußboden der Kirche S. Vitale zu Ravenna.

Byzantinisch

Zellenschmelz; Grubenschmelz und Marmormosaik

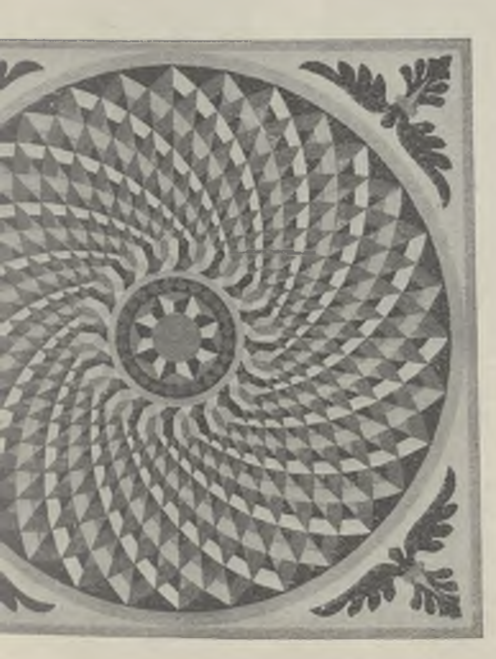
Zu Tafel 32

nische Metallkunst erreichte ihren Höhepunkt in den zahlreichen und mannigfaltigen Goldschmiedearbeiten, Ausschmückung kostbare Glasflüsse, geschnittene Halbedelsteine und Email überreichlich Verwendung fanden. enschmelzmalereien auf Gold (Email cloisonné) sind Umrißzeichnungen aus einem Netz haarfeiner, auf die ıfgelöteten Goldstege, deren so entstehende Felder durch farbige undurchsichtige (opake) oder durch- ransluzide) Glasflüsse ausgefüllt werden. Diese Kunst, die aus Asien nach Konstantinopel übertragen hte hier eine Vollkommenheit in der Technik und eine Frische der Farben, die bis heute nicht wieder en ist.

Wirkung der transluziden Farben Smaragdgrün, Saphirblau, Rubinrot und Lila zu heben, wird die Grund- leicht gewölbt; die beliebtesten opaken Farben sind Weiß, Graublau, Türkischblau, Gelb, Ziegelrot, sowie wischen rosa, braun und gelb sich haltende Fleischtöne.

der Technik des Zellenschmelzes, für die sich Beispiele auf Tafel 31, Abbildungen 5—9 finden, wurde benschmelz vielfach zur Ausschmückung von Arbeiten aus edeln Metallen verwendet. Abbildung 1 der die in dieser Technik ausgeführte Gestalt Christi, die umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten enbogen thront. Die zur Starrheit gewordene Ruhe des Mittelbildes ist ein Beispiel für die im Laufe der ichen Darstellungen eingerissene Leblosigkeit.

rmormosaiken, mit denen die Fußböden in verschwenderischer Fülle bedeckt waren, zeigen geometrische ntem Wechsel, häufig aber auch konventionell behandeltes Blätter- und Rankenwerk, das an antike Vor- t.



ußboden in Marmormosaik aus der Markuskirche zu Venedig.

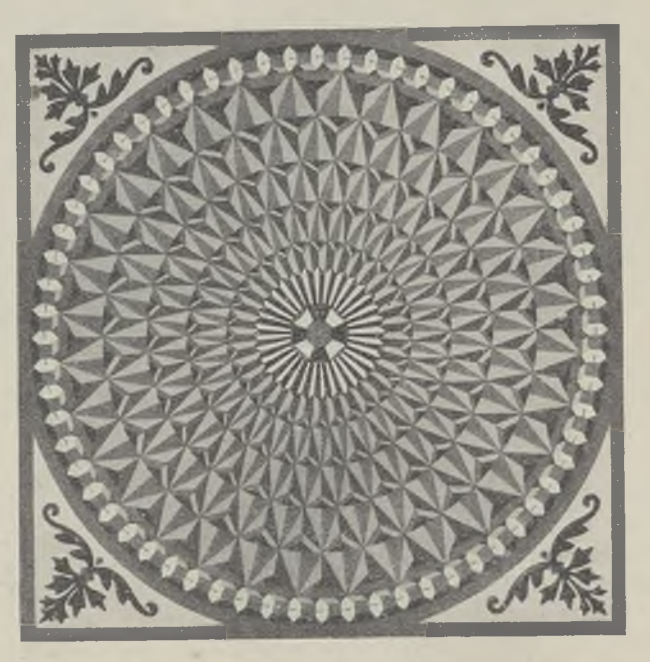


Abb. 25. Fußboden in Marmormosaik aus der Markuskirche zu Venedig.

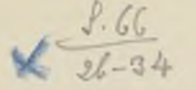




Abb. 26. Mosaikfußboden aus der Markuskirche zu Venedig.



Abb. 27. Mosaikfußboden aus dem Baptisterium der Markuskirche zu Venedig.



Abb. 28. Mosaikfußboden in S[...] in Cosmedin zu Rom.

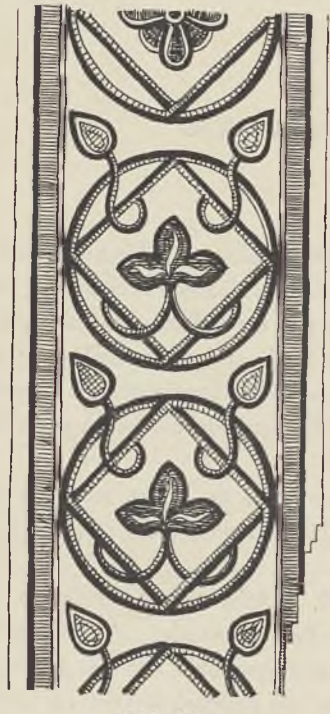


Abb. 29.

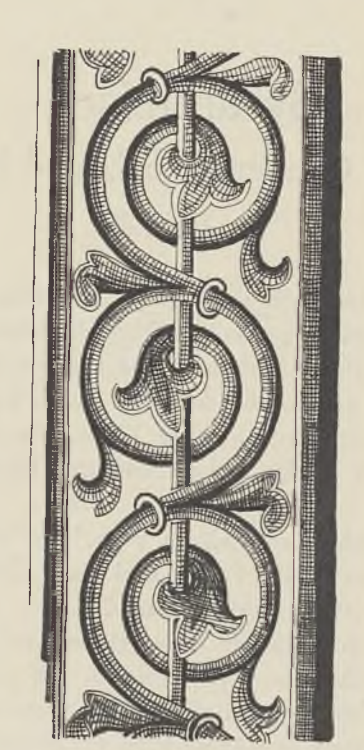


Abb. 30.

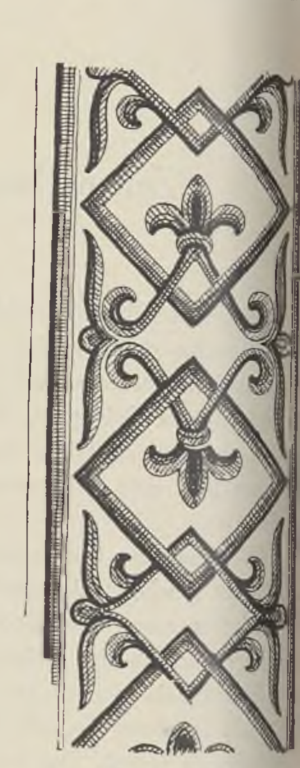


Abb. 31.

Abb. 29—31. Glasstiftmosaiken von einer Decke in der Markuskirche zu Venedig.



Abb. 32. Mosaik aus Palermo.



Abb. 33. Mosaik aus S. Lorenzo fuori le mura zu Rom.



Abb. 34. Mosaik aus der Kathe[...] zu Monreale bei Palermo.

Abbildungen der Tafel 32: Abb. 1. Buchdeckel aus vergoldeter Bronze mit Grubenschmelz und Steinen ver[...] dem XVII. Jahrhundert, aufbewahrt im Museum Correr in Venedig. Abb. 2, 3 und 5. Marmormosaiken von Fußböden in S[...] zu Rom. Abb. 4. Marmormosaik vom Fußboden in S. Maria in Cosmedin zu Rom. Abb. 6. Marmormosaik vom Fußboden in S[...] zu Ravenna. Abb. 7. Glasstiftmosaik aus S. Maria in Ara Coeli zu Rom. Abb. 8. Glasstiftmosaik aus S. Alessio zu Rom. Abb. [...] Glasstiftmosaiken aus dem Dom zu Messina. Abb. 11—13. Glasstiftmosaiken aus dem Dom zu Monreale. Abb. 14—16. G[...] mosaiken von der Fassade des Domes zu Orvieto. Abb. 17 und 18. Marmormosaikbänder an Kapitellen in der Marku[...] Venedig. Abb. 19 und 20. Marmormosaikbänder von den Wänden der Sophienkirche zu Konstantinopel. — Nach: Morey, C[...] de la cathédrale de Messine; Hessemer, Arabische und altitalienische Bauverzierungen; Salzenberg, Altchristliche Ba[...] von Konstantinopel; Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstepochen; Ferd. Ongania, La basilica di San Marco in Vene[...]



GRUBENSCHMELZ, MARMOR- UND GLASSTIFT-MOSAIK.



Nach: Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation.

Byzantinisch
Weberei und Stickerei
Zu Tafel 33

nführung der Seide im VI. Jahrhundert gelang es Byzanz mit seinen Webereien im Konkurrenzkampf mit chen Erzeugnissen dieser Art die Oberhand zu gewinnen und bis tief in das XII. Jahrhundert hinein blieb für Europa in dieser Beziehung tonangebend. Ein lebhafter Handel brachte die kostbarsten Gewebe, gemusterte, oder mit prachtvollen Stickereien und mit Perlen gezierte Stoffe in alle Länder der damaligen Kulturzenischen Weber der Insel Sizilien machten allerdings den byzantinischen Werkstätten den Vorrang streitig; ndem eine Anzahl eber, nach der Erns durch die Normano angesiedelt word sich so christliche ammedanischer verrlangten die aus den Vebereien Siziliens nen Stoffe und Gere Pracht und Zeichte Geltung auf dem Weltmarkt. Auf Tafel 33 und in den Abbildungen 14, 15, 19 und 20 sind derartige, aus Sizilien stammende Gewebe abgebildet, die trotz des Vorherrschens arabischer Ornamentik doch auch byzantinische Einflüsse erkennen lassen.



Abb. 13. Mit Perlen gestickte Borde aus dem XII. Jahrhundert.

Die Muster der byzantinischen Textilkunst des X.—XII. Jahrhunderts schließen sich stilistisch an die Dekorationen orientalischer und zantinischer Gewebe an. Doch verschwindet die menschliche Figur fast völlig gegenüber den zahlreichen Tier- die jetzt in rein dekorativer flächenmäßiger Auffassung innerhalb und zu Seiten der noch immer beliebten dnet werden. Dabei entwickelt sich aber das Verhältnis des Musters zum Grund allmählich zu immer neit, die Ornamentik wird fester im Aufbau und reicher im Detail.



razenisches Gewebe des XI. oder XII. Jahrhunderts.



Abb. 15. Orientalisches Gewebe des XIII. Jahrhunderts.

Die byzantinischen Stickereien des XI. und XII. Jahrhunderts, die ähnliche Arbeiten anderer Kulturzentr übertreffen, bevorzugen bildliche Darstellungen und die Wiedergabe menschlicher Figuren. Auf seidenem, dunkel Purpurgrund wurden die Bilder mit Gold- und Silberdrähten und verschiedenfarbigen Seidenfäden eingestickt mit Perlen oder kostbaren Steinen besetzt.



Abb. 16. Muster eines Schweißtuches in der Kathedrale zu Sens.



Abb. 17. Byzantinisches Goldgewebe des XII. Jahrhunderts.



Abb. 18. Altbyzantinischer Sei stoff. Nach „Gewerbehalle"



Abb. 19. Sizilianisch-sarazenisches Gewebe des XII. oder XIII. Jahrhunderts. Grund rot, Muster in Gold.



Abb. 20. Sizilianisch-sarazenisches Gewebe des XII. Ja hunderts. Grund rötlich, Muster in Hellblau und Gold

Abb. 17, 19 und 20 nach: F. Fischbach, Ornamente der Gewebe.

Abbildungen der Tafel 33: Abb. 1. Gesticktes Purpurgewand im Domschatz zu Bamberg (XII. Jahrhundert). A Gemustertes Seidengewebe von der Tunika Heinrichs II. im Nationalmuseum zu München (XI. Jahrhundert). Abb. 3, 4 u. 7. Ges Bordüren von der Kaiserlichen Albe in der K. K. Schatzkammer zu Wien (XII. Jahrhundert). Abb. 5 und 6. Gestickte Bordü der Kaiserlichen Tunicelle in der K. K. Schatzkammer zu Wien (XII. Jahrhundert). Abb. 9. Stickerei vom deutschen Kaise in der K. K. Schatzkammer zu Wien (XII. Jahrhundert). Abb. 10 und 11. Aufgemalte Gewandmuster von Grabsteinen in der K S. Lorenzo fuori le mura zu Rom; aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Die übrigen Abbildungen nach: Bock, Die Klei des heiligen römischen Reiches deutscher Nation.



STICKEREI UND WEBEREI.

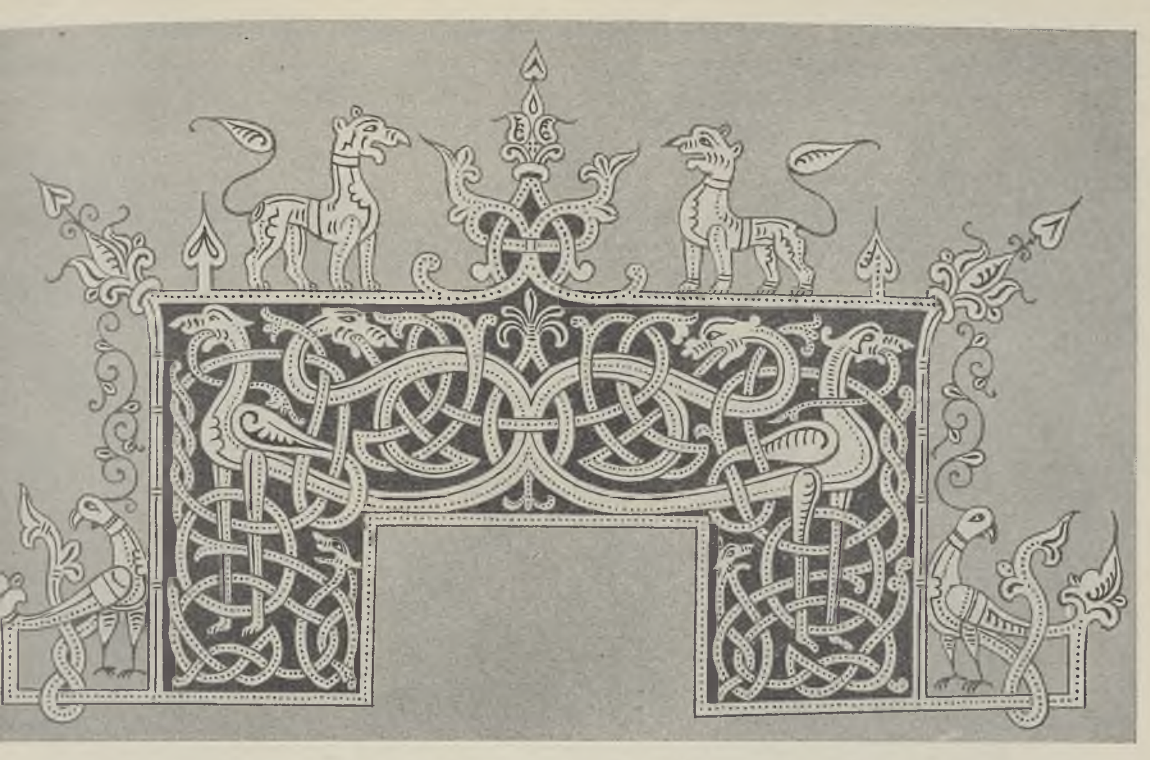


Abb. 18. Aus einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts im öffentlichen Museum (Rumjantzoff) zu Moskau.

Russisch

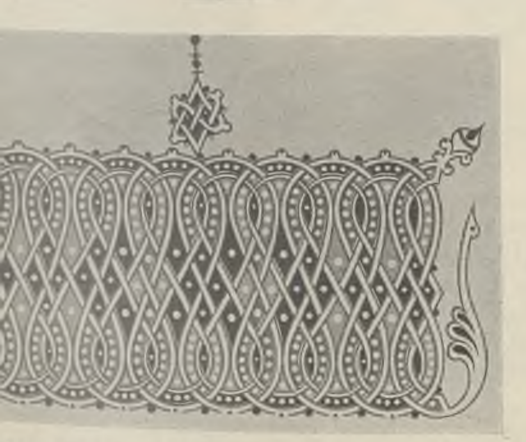
Manuskriptmalerei

Zu Tafel 33A

ltenen altslavischen Manuskripte, die bis ins X. Jahrhundert zurückreichen, sind ziemlich zahlreich, weil sich bliotheken und Schatzkammern der vielen alten russischen Klöster zum Teil fast unversehrt erhalten haben. ertvolle Sammlungen von Handschriften finden sich außerdem in der kaiserlich öffentlichen Bibliothek in urg und in der Bibliothek der Synodaldruckerei in Moskau. Als älteste russische Handschrift gilt das „ostro- vangeliar" von 1057 in der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg.

Buchmalerei ist in den Klöstern Rußlands anfangs von Griechen ausgeübt worden; doch machen sich schon slavische Künstler bemerkbar. Die Figurenbilder erscheinen völlig byzantinisch, wogegen sich die aus Blatt-, l Tierkopfmotiven zusammengesetzten Zierbuchstaben in ihrem nordisch-byzantinischen Mischstil und in ihrer ein reines Weiß, Blau, Rot und Gelb bevorzugenden Farbengebung wesentlich von byzantinischen Arbeiten en.

Mongolenzeit (um 1225—1400) wird die einheimische slavische Formenwelt, durch asiatische, vor allem wohl laneben aber auch vermehrte nordische Einflüsse immer phantastischer. Die häufig verschnörkelten, auf dunkel- unde weiß ausgesparten Tier- und Menschengestalten sind rot und golden oder gelb umrahmt, während die Blatt- und Blumenspitzen in der Regel mit Rot umrissen wurden. Band- und Stangenverschlingungen, Blüten , Vögel, Vierfüßer, Drachen, Schlangen und Menschen füllen so Zierleisten, Zierfüllungen und Anfangsbuch- eigentümlich phantastischem Leben.



Aus einer Handschrift des XV. Jahrhunderts in der ibliothek des Sergius-Klosters bei Moskau.



Abb. 20. Aus dem Psalter des Priesters Macarius von Longetsk in der Bibliothek des Sergius-Klosters bei Moskau.

Im XV. Jahrhundert hört diese Verzierungsart fast plötzlich auf. Feine Linienverschlingungen und zarte Blütenranken, die schlanke Buchstaben umschlingen, treten an ihre Stelle, um im XVI. Jahrhundert durch stickereiähnliche geometrische vielfarbige Bandverschlingungen auf hellem Fond oder durch teppichartige Feldereinteilungen in Rechtecke, Kreise oder Halbkreise auf blauem, rotem oder goldenem mit Rankenwerk gefülltem Grunde ersetzt zu werden.



Abb. 21. Aus einer Handschrift des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 22. Kopfleiste aus dem Werke: Appendice à l'imitation de Jésus-Christ.



Abb. 23. Aus einer Handschrift des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 24. Aus der Handschrift der Werke des hlg. Gregor aus dem XVI. Jahrhundert, in der Bibliothek des Sergius-Klosters bei Moskau.

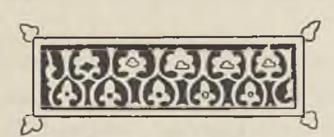
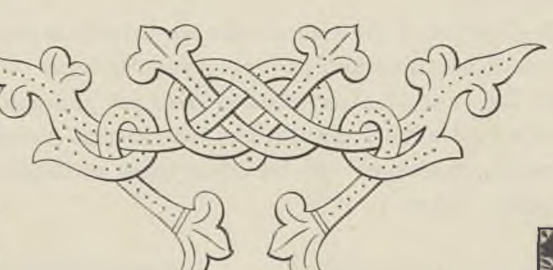


Abb. 25. Zierleiste in Weiß und Rot.



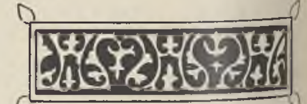


Abb. 26. Zierleiste in Weiß und Rot.

Abb. 27. Emailfries.

Abb. 25 und 26 nach: Sammlung von Ornamenten aus griechischen und russischen Manuskripten.

Abb. 28. Aus einem Evangeliar des XII. Jahrhunderts im Rumjantzoffschen Museum zu Moskau.

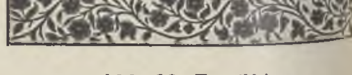
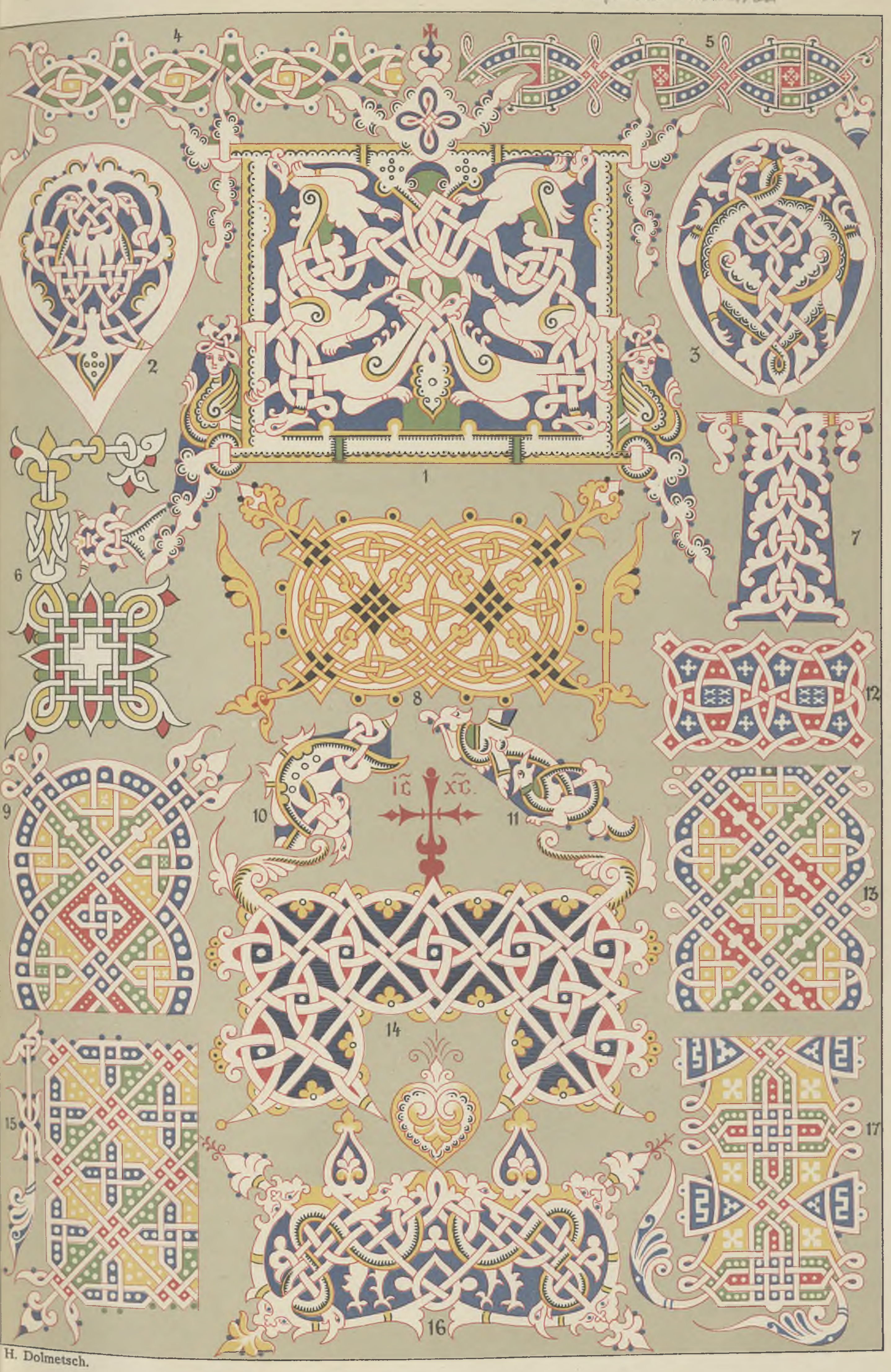


Abb. 29. Emailfries.

Abb. 27 und 29 nach: Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails.

Abbildungen der Tafel 33 A: Abb. 1. Aus einem Evangelium des XIV. Jahrhunderts in der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Abb. 2 und 3. Aus Psalterien in der Bibliothek des Dreifaltigkeitsklosters bei Moskau. Abb. 4 und 5. Aus Psalterien in der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Abb. 6 und 7. Aus Evangelien im Rumjantzoff-Museum in Moskau. Abb. 8. Kopfleiste aus einer Handschrift des XV. Jahrhunderts aus Rostow. Abb. 9. Aus einem Gebetbuche im Wunderkloster zu Moskau. Abb. 10 und 11. Teile von Buchstaben und Handschriften des XIV. Jahrhunderts. Abb. 12 und 13. Aus Psalterien in der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Abb. 14. Aus einem Gebetbuch des XV. Jahrhunderts im Bjeloserski-Kloster. Abb. 15. Aus einem Gebetbuch im Wunderkloster zu Moskau. Abb. 16. Aus einem Evangelium im Kloster Mariä Verklärung bei Nowgorod. Abb. 17. Aus einem Psalterium des XVII. Jahrhunderts.

Entnommen aus: Sammlung des Moskauer Kunstgewerbemuseums; W. Stassow, Slavisches Ornament nach alten und neueren Handschriften; Geschichte der russischen Ornamente vom X.—XVI. Jahrhundert, Kunstgewerbl. Museum in Moskau; Appendice à l'imitation de Jésus-Christ.



MANUSKRIPTMALEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



Abb. 22. Aus einem Manuskript der Nationalbibliothek zu Paris.

Russisch

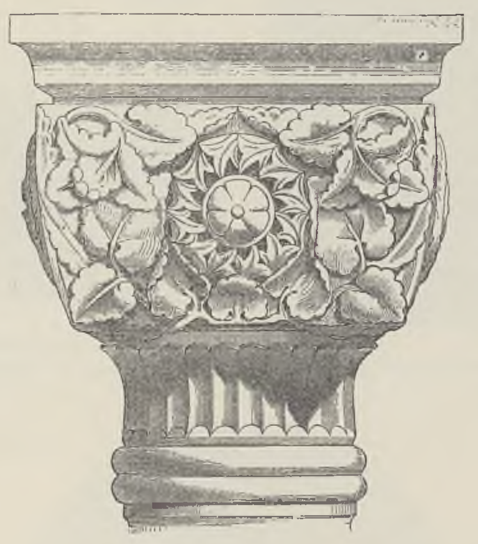
Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck. — Holzschnitzereien

Zu Tafel 33B

An Stelle der altrussischen Holzbauten führten griechische und wohl auch armenische Baumeister, die mit den griechischen Priestern und Mönchen ins Land kamen, den Steinbau ein, was zur Folge hatte, daß die russische Baukunst bis zur Mongolenzeit von byzantinischen und armenischen Vorbildern abhängig blieb. Erst mit dem Beginn der Tatarenherrschaft um 1250 verarbeitet die russische Baukunst die Fülle fremder Einzelmotive, mit der sie überschüttet wurde, zu einer russischen Nationalkunst. Kielförmige Bogen und entsprechend geschweifte zwiebel- oder birnenförmige Kuppeln erinnern an persische Vorbilder, an asiatischen Einfluß auch die Farbenpracht der Dächer und Kuppeln die grüne, rote sowie weiße Töne und bei Kuppeln mehr und mehr eine glatte weitleuchtende Vergoldung bevorzugt.



Abb. 23. Rosette einer holzgeschnitzten Ikonostase in der Johanniskirche zu Rostow (Gouv. Jaroslaw). XVII. Jahrh.



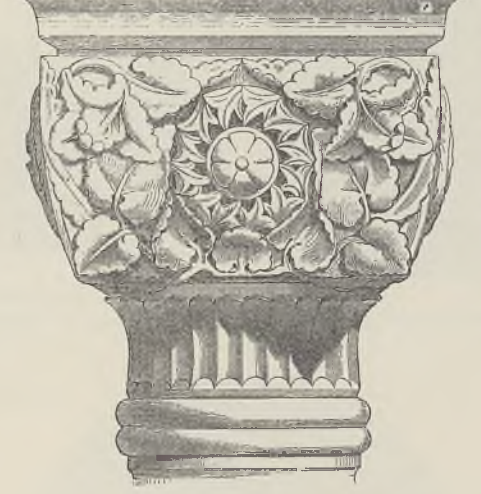


Abb. 24. Russisches Kapitell mit Pflanzenschmuck.

Abb. 25. Rosette einer holzgeschnitzten Ikonostase in der Johanniskirche zu Rostow (Gouv. Jaroslaw). XVII. Jahrh.



Abb. 26 u. 27. Aus Manuskripten des XVI. Jahrhunderts im Sergius Dreifaltigkeitskloster bei Moskau.



Abb. 28. Von einer in Holz geschnitzten Ikonostase in der Johanniskirche zu Rostow (Gouv. Jaroslaw).





Abb. 29 u. 30. Aus Manuskripten des XVI. Jahrhunderts im Sergius Dreifaltigkeitskloster bei Moskau.

Mit der Verbreitung der Tataren und der Gründung des eigentlichen russischen Reiches (1480) begann auch eine Erneuerung der russischen Baukunst, die durch italienische Renaissance-Meister ins Leben gerufen wurde, ohne dabei die italienische Formensprache mehr als in Einzelheiten zum Worte kommen zu lassen. Diese Blütezeit des russischen Stils dauerte bis ins XVIII. Jahrhundert, in dem sich dann wie in ganz Europa französische Einflüsse übermächtig geltend machten.



Abb. 31. Steinrelief in der St. Georgskirche zu Jurjef-Polsky (Gouv. Wladimir).



Abb. 32. Teil eines Altarhimmels in der Kathedrale zu Romanoff-Borissoglebsk. Aus dem XVII. Jahrhundert.



Abb. 33. Teil der Brüstung des in Holz geschnitzten Zarenstuhles in der Nicolo-Mokrykirche zu Jaroslaw. Aus dem XVII. Jahrhundert.





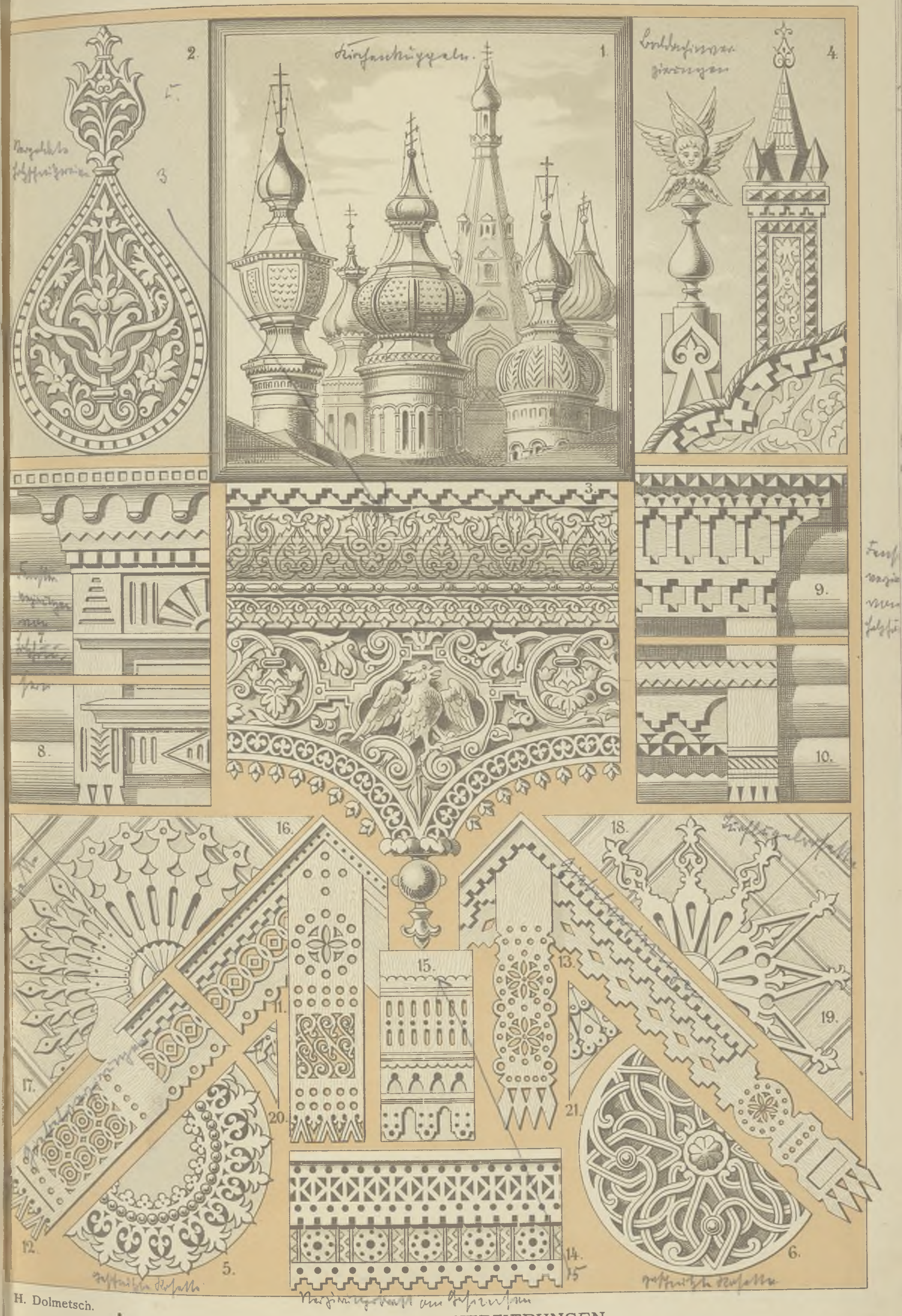


Abb. 34—35. Verzierungen von holzgeschnitzten Ikonostasen aus dem XVII. Jahrhundert.

Überaus abwechslungsreich und wirksam sind die Motive, die sich in der Holzarchitektur der Bauernhäuser in den mittleren und nördlichen Regierungsbezirken finden. Sie sind oft sehr alten Ursprungs, in strengem Stil aus gehobelten Brettern ausgesägt und mit größter Genauigkeit ausgeführt. Mit besonderer Liebe werden die an den Dachvorsprüngen herabhängenden Zierbretter ausgeschmückt, die auch unter den vorstehenden Fenstergesimsen der Fassaden Verwendung finden. Und da diese, in der Regel lebhaft farbig behandelten Zierbretter von ferne gesehen den in Rußland so sehr beliebten reich gestickten und mit Spitzen besetzten Handtüchern gleichen, die an den Wänden der Zimmer, unter Spiegeln oder Heiligenbilder aufgehängt wurden, führen auch diese Zierbretter im Volksmund den Namen „Handtücher".

Abbildungen der Tafel 33 B: Abb. 1. Kirchenkuppeln aus Jaroslaw XVII. und XVIII. Jahrhundert. Abb. 2 und 3. Vergoldete Holzschnitzereien vom Baldachin des kaiserl. Stuhles in der Nikolaikirche zu Jaroslaw, XVII. Jahrh. Abb. 4. Von einem Baldachin im Museum der kaiserl. Akademie der Künste zu St. Petersburg. Abb. 5 und 6. Geschnitzte Rosetten von der Haupttür des Altars der Johanniskirche zu Rostow, XVII. Jahrhundert. Abb. 7—10. Fensterverzierungen von Holzhäusern aus dem Reg.-Bezirk Wologda. Abb. 11—13. Giebelverzierungen aus dem gleichen Reg.-Bezirk. Abb. 14—15. Verzierungsbretter an Gesimsen u. a. Abb. 16—19. Türflügelrosetten aus kleinen Brettchen zusammengesetzt; aus dem Reg.-Bezirk Samara. Abb. 20 und 21. Teile von solchen Rosetten.

Entnommen aus: Gagarin, Sammlung byzantinischer und altrussischer Ornamente; L'architecte, Petersburg 1885; Viollet-le-Duc, L'art Russe.



H. Dolmetsch.

ARCHITEKTONISCHE VERZIERUNGEN UND HOLZSCHNITZEREIEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

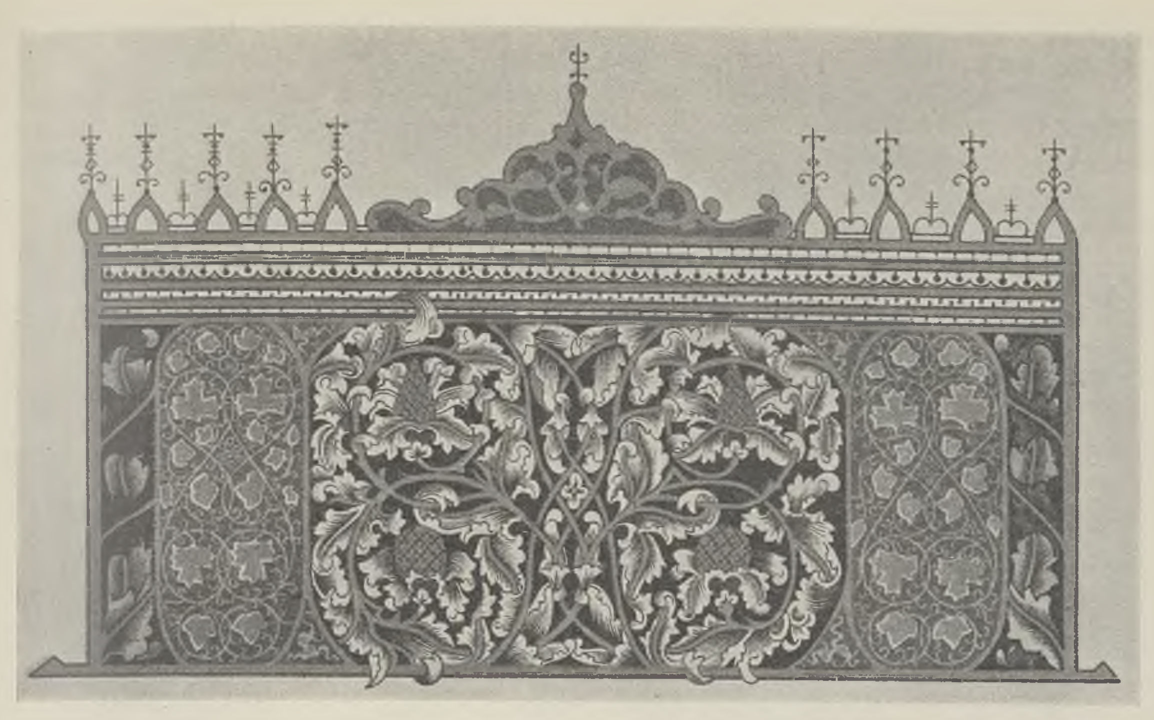


Abb. 22. Aus der Handschrift der Werke des hlg. Gregor (XVI. Jahrh.) im Sergius Dreifaltigkeitskloster bei Moskau.

Russisch

Email, Majolika, Wand- und Deckenmalerei und lackierte Holzarbeiten

Zu Tafel 33 C

Die Technik der Herstellung von Emailverzierungen auf Gold, Silber und Kupfer erfreute sich in Rußland schon frühzeitig großer Vollkommenheit und Beliebtheit. Die Abbildungen 15—18 der Tafel 33C geben Beispiele dieser Art. Namentlich Abbildung 15 ist bemerkenswert; sie gibt ein Teilstück des Randes eines goldenen Tellers wieder, das Zar Alexei Michailowitsch (1645—1676) von russischen Kunsthandwerkern herstellen ließ und das zu einem Service für 120 Personen gehört haben soll.



Abb. 23. Ornamentenfries. Aus getriebenem Metall.







Abb. 24—26. Schlußvignetten nach alten russischen Motiven.
Nach: Kondakow Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails.

Auch die Majolikatechnik, deren Erzeugnisse mit besonderer Vorliebe zum Schmuck der Fassaden von Palästen und Kirchen wie auch zu Altären und besonders zu Öfen benutzt wurden, gelangte bereits früh zu weiter Verbreitung. In vielen Städten an der Wolga, namentlich in Jaroslaw, sind zahlreiche Beispiele dafür erhalten.

Alte ornamentale Wand- und Deckenmalereien sind in Rußland nicht mehr allzu häufig zu finden; die noch vorhandenen Reste zeigen zartes Rankenwerk mit großen Blättern und Blumen in satten Farben oft mit eingestreuten Porträtmedaillons und erinnern an orientalische Vorbilder.

Eine der interessantesten der heute noch im mittleren Rußland ausgeübten Hausindustrien ist die Herstellung lackierter Holzarbeiten, die von großer Haltbarkeit sind (Abbildung 19—21 der Tafel 33C). Die Gegenstände werden zuerst mit einem Anstrich von feinem geschlemmtem Graphit überzogen, auf den dann die Muster, meist nur in Schwarz und Rot, aufgemalt werden; darüber kommt ein Überzug von dick eingekochtem Leinöl. Durch das Leinöl erhält der Graphit einen grünlich goldenen Ton, der solchen Arbeiten ein reiches und warmes Kolorit verleiht.







Abb. 27—29. Emaillierte Heiligenscheine.
Aus der Sammlung A. W. von Swenigorodskoi.

Abb. 30. Email von Dschehpur.

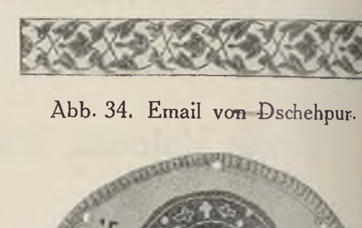


Abb. 34. Email von Dschehpur.



Abb. 31. Emailmedaillon. (Mutter Gottes.)
Aus der Sammlung A. W. von Swenigorodskoi.



Abb. 32. Email von Dschehpur.



Abb. 33. Buchdeckel in der Bibliothek des Dogenpalasts zu Venedig.



Abb. 35. Emailmedaillon (hl. Demetrius).
Aus der Sammlung A. W. von Swenigorodskoi.

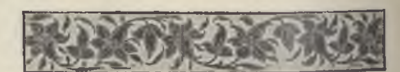


Abb. 36. Email von Dschehpur.

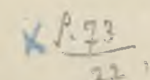


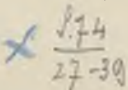




Abb. 37—39. Schlußvignetten nach Entwürfen nach alten russischen Motiven.
Nach: Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails.

Abbildungen der Tafel 33C: Abb. 1—4. Wandmalereien von einer Wendeltreppe der Kathedrale Maria-Verkündigung zu Moskau (XV. Jahrh.). Abb. 5—7. Gewölbedekorationen eines Hauses zu Moskau (XVII. Jahrh.). Abb. 8 und 9. Majolika-Pilaster als Fensterumrahmungen am Terem (Palast der Kaiserinnen) a. d. Kreml in Moskau. Abb. 10—14. Ofenkacheln aus Ustjug (XVII. Jahrh.) im Museum d Kais. Ges. z. Förderung der Kunst in St. Petersburg. Abb. 15. Rand eines goldenen Tellers im Schatzhause des Kreml zu Moskau. Abb. 16—18. Behang eines Heiligenbildes (XVII. Jahrh.). Email auf Silber. Aus demselben Museum. Abb. 19—21. Lackierte Holzlöffel und Platte einer Fußbank. Bauernarbeiten aus dem Gouv. Nowgorod. — Entnommen aus: N. Simakof, L'ornement russe dans les anciens produits de l'art industriel national; Histoire de l'Ornement russe du Xe au XVIe siècle d'après les manuscripts; Th. Sonzew, Altertümer des russischen Kaiserreiches; Viollet-le-Duc, l'Art russe.







H. Dolmetsch.

EMAIL, MAJOLIKA, WANDMALEREI UND LACKARBEIT.



Abb. 23. Aus der Kirche St. Michael in Hildesheim, vollendet 1186. Seitenschiff-Arkaden.

Byzantinisch und Romanisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck. Zu Tafel 34

Die Neubildung hellenistischer Bau- und Verzierungskunst vollzog sich in Byzanz am frühesten und unter möglichster Verwendung der überlieferten Motive, während die abendländische Kunst diese östlichen, über Konstantinopel, Ravenna, Mailand und Marseille eindringenden Strömungen viel langsamer zu neuen Ausdrucksformen verarbeitete.

Im byzantinischen Reiche begannen die Herrscher des makedonischen Hauses nach dem Bilderstreit eine großartige Bautätigkeit, in der die Kuppel im Palast und Kirchenbau immer häufiger und regelmäßigere Verwendung fand. Die Möglichkeiten der Weiterentwicklung der älteren Basilika wurden dem Abendland überlassen, die Kuppeln aber, die sich über den zentralen oder kreuzförmigen Grundrißanlagen wölbten, immer lebhafter betont und mit immer reicherem Schmuck geziert. Man hob sie durch zylindrische oder rechteckige Unterbauten (Tambours) über die übrigen Dachflächen empor, belebte diese senkrechten Unterbauten mit schattigen Rundarkaden und überzog Wände und Wölbungen im Inneren mit buntstrahlenden Mosaiken.

Säulen, Basen und Profile der byzantinischen Kunst unterscheiden sich nur wenig von den gleichen hellenistischen Bildungen; das byzantinische Kapitell ist entweder original gestaltet in der Form eines nach unten zusammengezogenen Würfels oder eine Nachbildung antiker Kapitelle namentlich der korinthischen, wobei sich in der Behandlung des breit gezackten und scharf gespitzten Blattwerks eine allmähliche Erstarrung bemerkbar macht. Beim Würfelkapitell sind die vier Seiten von wenig erhabenem Band oder Flechtwerk umrahmt, das stets konventionell behandeltes Blattwerk oder auch symbolische Figuren umschließt.

Abb. 24.
Kapitell aus der Markuskirche in Venedig.

Die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer und die Gründung des lateinischen Kaiserreiches haben der byzantinischen Kunst ein Ende bereitet.

Die romanische Kunst beruht auf ihren innigen Beziehungen zur Religion, die gewaltige Dome schufen, im Äußeren imposant und feierlich, im Inneren von ruhiger Geschlossenheit der Raumbildung. Aus der flachgedeckten Basilika und der tonnenüberwölbten Hallenkirche entwickelte sich die mit Kreuzgewölben überspannte drei- oder mehrschiffige Basilika mit „gebundenem" Grundriß, mit Pfeilern, Säulen oder Stützenwechsel, mit zahlreichen halbkreisförmigen Chorausbauten, Türmen und Vierungskuppeln. Rundbogig geschlossene Fenster- und Türenöffnungen durchbrechen die massigen Mauern, die durch Lisenen, Streben, Bogenfriese oder Blendarkaden gegliedert werden. Dies feste architektonische Gerüst ziert eine phantasiereiche Bildnerei mit zumeist nur dekorativen Absichten, deren Formensprache auf klassischen Überlieferungen aufbauend byzantinische und germanische Ausdrucksformen zu vereinen versucht.

Die romanischen Kapitelle sind teils Würfelkapitelle, teils Kelch- oder Glockenkapitelle. Die ersteren wurden

wie Säulenschäfte, Bogenleibungen, Friese und Gesimse mit Ranken- und Blattwerk oder mit figürlichem Schmuck überdeckt, wobei zur Erzielung eines kräftigen Wechsels von Licht und Schatten alles möglichst erhaben, oft fast frei herausgearbeitet wurde. Die Basen sind attisch profiliert und meist durch Eckknollen auf die quadratische Sockelplatte übergeleitet.

Neben der antikisierenden Ranke mit ihrem aus dem Akanthus und den Palmetten abgeleiteten Blattwerk kommt in Erinnerung an ältere Traditionen ein weitmaschiges Bandgeflecht vor, das selbst die Ranken allmählich beeinflußt. Das breit gehaltene, an den Spitzen abgerundete Blattwerk verliert seinen pflanzlichen Charakter; die Stengel werden mit Perlschnüren belegt, in Bänder verwandelt und verschlungen. Auch die Belebung des Band- und Rankenwerks mit Figuren, Tieren und Ungeheuern geht unzweifelhaft auf germanische Überlieferungen zurück.



Abb. 25. Kapitell aus der Kirche zu St. Pierre-de-Moutier.



Abb. 26. Kapitell aus der Kathedrale St. Lazare zu Autun.



Abb. 27. Kapitell aus der Kirche zu St. Pierre-de-Moutier.







Abb. 28—30. Altchristliche Flachreliefs aus dem Museum in Zara.

Abbildungen der Tafel 34: Abb. 1. Kapitell aus der Agia Theotokos zu Konstantinopel (Ende des IX. Jahrh.). Abb. 2. Kapitell aus S. Vitale zu Ravenna. Abb. 3. Fenstersturzverzierung aus der Agia Theotokos zu Konstantinopel. Abb. 4. Kämpfergesims a. d. Kirche des hlg. Nikolaus zu Myra. Abb. 5. Pilasterkapitell a. d. Agia Sophia zu Konstantinopel. Abb. 6. Türeinfassung a. d. Abteikirche zu St. Denis (Mitte des XII. Jahrh.). Abb. 7. Füllung. Abb. 8. Säulenverzierung a. d. Kathedrale zu Bourges. Abb. 9. Säulenverzierung a. d. Kathedrale zu Autun. Abb. 10. Kapitell a. d. Abteikirche zu St. Benoit. Abb. 11. Kapitell von Barbarossa, Palast zu Gelnhausen. Abb. 12. Bogeneinfassung v. d. Kirche St. Amant de Boixe. Abb. 13. Bogeneinfassung v. d. Kirche zu Gelnhausen (Anfang des XIII. Jahrh). Abb. 14. Tragstein v. d. Kirche zu Gelnhausen. Abb. 15. Verzierung eines Säulenschafts a. d. Kirche zu Tournus (XII. Jahrh.). Abb. 16. Säulenschaftverzierung a. d. Kathedrale zu Chartres (XII. Jahrh.). Abb. 17. Von einer Türumrahmung a. d. ehem. Benediktinerabtei Ellwangen. Abb. 18. Fries a. d. St. Walderichskapelle zu Murrhardt. Abb. 19 u. 20. Bogenkonsolen a. d. St. Sebalduskirche zu Nürnberg. Abb. 21. Schlußsteinverzierung a. d. St. Sebalduskirche zu Nürnberg. Abb. 22. Schlußsteinverzierung a. d. Dome zu Bamberg.

Abb. 8, 9, 13, 15 u. 16 nach Originalabgüssen der Sammlung von Gipsabgüssen des Kgl. Landesgewerbemuseums, Stuttgart; das Übrige nach: Schwarz u. Cades, Die ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Vitus in Ellwangen; Baudot, La Sculpture française au Moyen-âge et à la Renaissance; Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V.—XII. Jahrh.; Gailhabaud, L'Architecture du Ve au XIIe siècle et les Arts qui en dépendent; Viollet-le-Duc. Dictionaire raisonné de l'Architecture française du XIe—XIIe siècle; Ferd. Ongania, La basilica di San Marco in Venezia.



ARCHITEKTUR UND SKULPTUR.





Abb. 25—27. Bordüren aus Handschriften des IX.—XI. Jahrh.

Romanisch

Manuskriptmalerei und Email

Zu Tafel 35

Auf die Hervorhebung und Ausschmückung der großen Anfangsbuchstaben, beschränkten sich die Schreiber der Handschriften der merowingischen Zeiten. Die Buchstaben selbst, die braun umrissen und an einzelnen Stellen mit brauner, mennigroter und grüner Farbe angelegt wurden, bestanden entweder aus Tier- und Menschenteilen oder waren mit Riemen- und Bandgeflechten einheimischer oder angelsächsisch-irischer Art ausgefüllt.

Die karolingisch-ottonische Buchmalerei, die trotz aller Um- und Weiterbildungen syrischer, byzantinischer, römischer wie irisch-angelsächsischer Überlieferungen doch niemals ihre selbstbewußte Art verleugnet, ist in mehreren, örtlich nicht allzu genau mehr festzulegenden Schulen von mannigfaltigster Eigenart ausgeübt worden. In ihrer Inital-Ornamentik verschwinden allmählich die Tiermotive, das Bandgeflecht entwickelt sich immer reicher und farbiger, bis es schließlich völlig durch akanthusartiges Blattwerk verdrängt wird. Die Schilderungen von Menschen und Tieren, die trotz aller Befangenheit in Zeichnung, Modellierung und Komposition doch durch Verhältnisse, Formen und Technik noch immer an altchristliche Traditionen erinnern, finden sich als selbständige Gruppen und Bilder in den großen Buchstaben eingeordnet. Zur ottonischen Zeit heben sich diese scharf umrissenen und mit hellen, heitern Farbtönen angelegten Gestalten von Hintergründen ab, die entweder wie Stoffbehänge mit reichen Mustern bedeckt sind oder wie bei byzantinischen Miniaturen und Mosaiken ganz vergoldet wurden.

Nach einer Zeit des Verfalls, die in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts begann, ersteht die Buchmalerei im Anfang des XIII. Jahrhunderts zu neuer Blüte, als sich die feste Deckfarbenmalerei allmählich auflockerte, in der Modellierung verfällt und häufig fast zur kolorierten Umrißzeichnung wird. Dabei macht sich überall ein Streben nach Belebung der alten überlieferten Figuren- und Kompositionstypen bemerkbar, was häufig zu reizvollen, freilich zumeist noch unbeholfenen Schilderungen der wirklichen Natur und des täglichen Lebens führt. Das ging so weit, daß man bei den damals in Süddeutschland entstandenen Illustrationen der mittelhochdeutschen Dichter aus Sparsamkeit oder Bequemlichkeit völlig auf die Ausmalung der Bilder mit Deckfarben verzichtete. Aus farbigem Grund wurden die in sicheren Umrissen gezeichneten Figuren ausgespart und mit roten Backen und Lippen wie durch leicht angedeutete Gewandfalten belebt. Und um diese für die farbenfreudige Zeit doch etwas eintönigen Bilder bunter zu gestalten, benutzte man neben der schwarzen Farbe auch violette, rote und grüne Tuschen zur Zeichnung.



Abb. 28. Initiale aus einer Bibel des XII. Jahrh. im Britischen Museum zu London.

Die karolingische Goldschmiedekunst arbeitete noch lange mit altüberlieferten Techniken und Formen und drang nur allmählich zu freierer Musterbildung durch. Die erste deutsche Werkstatt, die Arbeiten in Email ausführte, scheint Trier gewesen zu sein, das gleichzeitig, entweder in Nachahmung byzantinischer Vorbilder, den Grubenschmelz oder nach dem älteren, damals in Byzanz kaum mehr geübten Verfahren den Zellenschmelz anwendete. Beim ersteren Verfahren wurden die zur Aufnahme der Glasflüsse nötigen Gruben in die Goldplatte eingetieft und die innere Zeichnung und Trennung der Farben durch hochkant eingelötete dünne Goldstege bewirkt. Goldgrund und Email lagen somit in einer Fläche. Im Gegensatz dazu bedeckt der Zellenschmelz die ganze Goldplatte und war wie im Innern so auch an den Außenwänden durch Stege begrenzt.

In Süddeutschland lieferte vor allem die Goldschmiedewerkstatt des St. Emmeransklosters in Regensburg zahlreiche ähnliche Arbeiten, bei denen wie bei den Werken der ungefähr gleichzeitigen Essener Werkstatt nur die Hintergründe der figürlichen Darstellungen und die sie umschließenden Ornamente in Email hergestellt wurden, während die Figuren selbst in Metall stehen blieben und durch Gravierung, später auch durch leichte Treibarbeit die nötige Detaillierung erhielten.

In der romanischen Zeit verschwinden Zellenschmelz und Goldverwendung; an ihre Stelle tritt der Kupferschmelz, ein Grubenschmelz in starken Kupferplatten, bei dem entweder Stege des Platten-Metalls oder in die Gruben eingelötete

Metallstreifen als Umriß- und Trennungslinien dienten. So wurde es möglich, entweder farbige Bilder auf vergoldeten Grunde zu schaffen oder die Darstellung in Gold auf farbigem Grunde auszusparen, oder aber Grund und Bilder zu emaillieren. Die Mannigfaltigkeit der Darstellungsarten wird durch die Möglichkeit reicherer Farbigkeit in ihre Wirkung unterstützt; denn da die undurchsichtigen Glasflüsse des Kupferemails schwerflüssig sind, lassen sich im Gegensatz zum Goldschmelz verschiedene Farben ohne trennende Stege in einer Grube vereinigen.

Der romanische Kupferschmelz verdrängt alle übrigen Ziermittel der Metallarbeiten, das Filigran wie die Edelsteinfassung, die nur neben und mit ihm Verwendung fanden.



Abb. 29. Mit Schmelzarbeiten und Steinen gezierter Buchdeckel in Lübeck.



Abb. 30. Mit Elfenbeinschnitzereien, Gemmen und Steinen gezierter Buchdeckel in Lübeck.



Abb. 31. Initial aus einer Handschrift des XII. Jahrh. im Britischen Museum zu London.

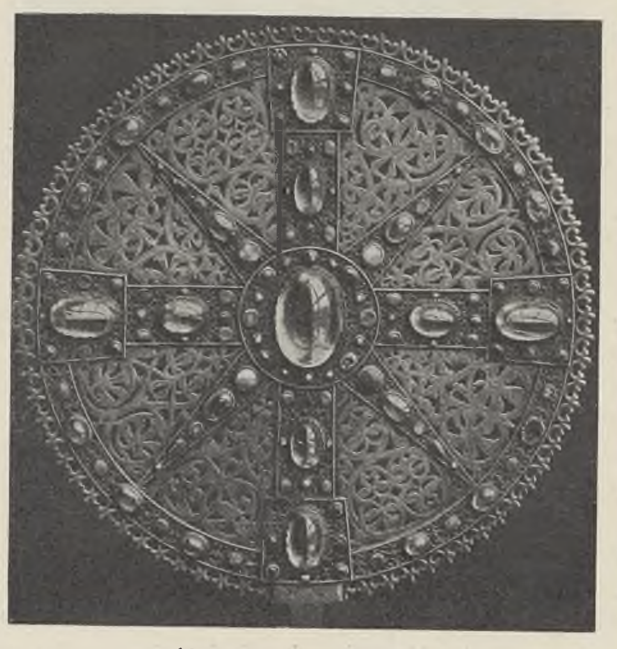


Abb. 32. Vortragekreuz. Aus dem Domschatze zu Hildesheim.



Abb. 33. Initial aus einer Handschrift des XII. Jahrh. im Britischen Museum zu London.

Abbildungen der Tafel 35: Abb. 1. Initial aus einem deutschen Manuskript des XI.—XII. Jahrh. in der Nationialbliothek zu Paris. Abb. 2. Initial aus einem deutschen Manuskript des XII. Jahrh. in einer Privatsammlung, Köln a. Rh. Abb. 3. Reliquienkreuz aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh. im Diözesan-Museum, Freising. Abb. 4 u. 20. Pilaster und Halbfigur eines Engels vom Schrein des heil. Heribertus in der Benediktinerabtei Deutz, XII. Jahrh. (Mitte). Abb. 5 u. 10. Von einem Reliquienschrein zu Aachen (XII. Jahrh.). Abb. 6. Aus einer Sammlung zu Bonn (XII. Jahrh.). Abb. 7. Verzierung vom Annoschrein in der ehem. Abtei Siegburg (XI. Jahrh.). Abb. 8 u. 9. Von einem Reliquienkasten im South Kensington-Museum zu London (XII. Jahrh.). Abb. 11. Von einem Reliquienkästchen des XII. Jahrh. Abb. 12 u. 13. Vom Tragaltar des heil. Andreas im Dom zu Trier (X. Jahrh.). Abb. 14. Scheibe von vergoldetem Kupfer (Privatbesitz Bamberg) XII. Jahrh. Abb. 15. Heiligenschrein von einem Schrein der ehem. Abtei Siegburg (XI. Jahrh.). Abb. 16—19. Verzierungen an Vortragkreuzen in Essen (XI. Jahrh). Abb. 21. Vom Schrein Karls des Großen in Aachen (XII. Jahrh.). Abb. 22 u. 23. Vom Mauritiuskasten zu Siegburg (XII. Jahrh.) Abb. 24. Von einer Altarwand. — Nach: Labarte, Histoire des Arts industriels; Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden; Becker u. Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance; Hoffmann, Les arts et l'industrie



MANUSCRIPT-MALEREI UND EMAIL.

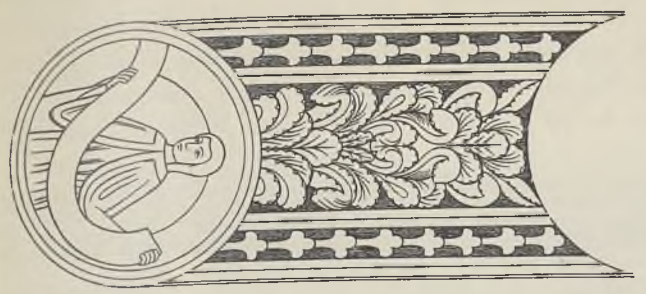
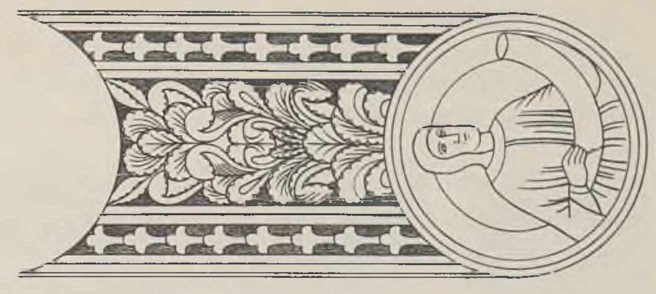



Abb. 18. Aus der Oberkirche zu Schwarz-Rheindorf (XII. Jahrhundert).

Romanisch

Wandmalerei. Zu Tafel 36

Karl der Große war ein Gegner der Bilderverehrung, gestattete und billigte aber gleichwohl in Kirchen und Klöstern den Bilderschmuck. Trotzdem entstanden die von germanischen Klosterkünstlern geschaffenen Hauptwerke der damaligen Großmalerei, die Wandgemälde in den Kapellen und Sälen der Pfalzen zu Aachen und Ingelheim, Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testamente oder der Weltgeschichte, allegorische Gestalten der sieben freien Künste und Schilderungen der spanischen Kriege Karls, wohl erst unter seinen Nachfolgern. Erhalten ist von solch frühen Arbeiten fast nichts; nur die in Verse gebrachten Unterschriften, die „tituli", geben über Umfang und Inhalt dieser monumentalen Werke einigen Aufschluß.

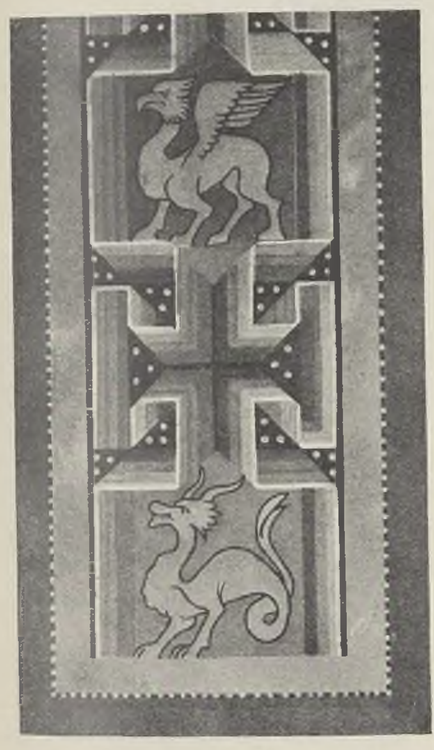
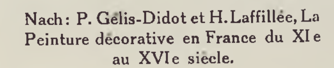


Abb. 19. Bemalte Bogenuntersicht im Schiff der Kirche Saint-Philibert zu Tournus. XII. Jahrhundert.



Nach: P. Gélis-Didot et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle.



Abb. 20. Fries aus der Kirche Saint-Hilaire zu Poitiers. XII. Jahrhundert.



Abb. 21. Bemalte Bogenuntersicht in der Apsis der Kirche Saint-Jean zu Poitiers. XII. Jahrhundert.



Abb. 22. Bemalter Gewölbegurt aus dem Chor der Kirche zu Petit-Quevilly bei Rouen in Braun, Blau und Gelb auf rotem Grund. XII. Jahrhundert.

In der ottonischen Zeit findet die Wandmalerei zur Ausschmückung der Kirchen häufigere Verwendung. Die meist rechteckigen Bibelbilder, die in der Regel die Mauerflächen des Mittelschiffs über den Arkaden und unter den Fenstern, die des Chors, der Apsiden und der abschließenden Westwand bedeckten, werden, wie in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau, senkrecht durch Zierstreifen mit verkümmerten Akanthusranken sowie Rosetten aus dem überlieferten Formenschatz von einander getrennt und wagrecht durch mehrfach über einander hinziehende, perspektivisch gemalte Mäanderbänder spätantiker Art eingefaßt. Die Bilder selbst sind Weiterentwicklungen frühchristlicher Kompo-

sitionen, rein flächig behandelte, mit Farben ausgefüllte Umrißzeichnungen, deren unbeholfen dargestellte Figuren mit ihren antiken Gewändern im Sinne spätrömischer Maltechnik mit Licht und Schatten durchmodelliert sind.

Was die Herstellung anbelangt, so scheinen die Bilder in Oberzell al fresko untermalt und dann al secco mit Farben, die organische Bindemittel besaßen, vollendet worden zu sein. In der späteren romanischen Zeit entwickelte sich diese



Abb. 23. Fries aus der Kirche von Montcherand (Kt. Waadt). Aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts. Nach: Bourgeois, La peinture décorative dans le canton de Vaud.

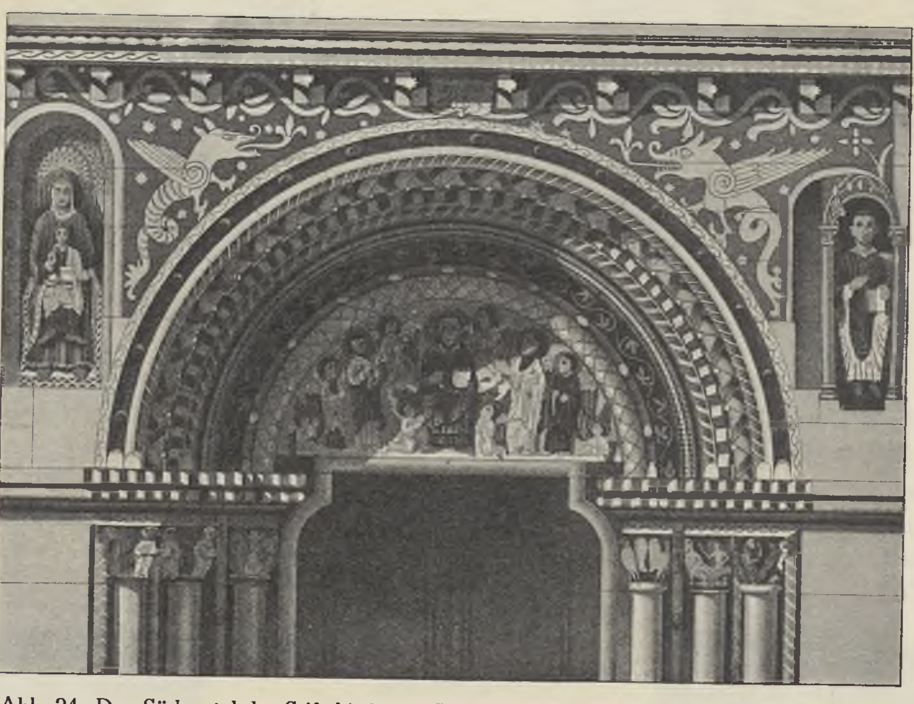


Abb. 24. Das Südportal der Stiftskirche zu Saint-Ursanne (Kt. Bern) mit nach vorhandenen Resten rekonstruierter Bemalung. (XII. Jahrhundert.) Nach: Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizer Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler.



Abb. 25. Wandmalereien i. d. Fensterleibungen d. Karolingischen Klosterkirche St. Johann zu Münster i. Graubünden. (IX. Jahrh.) Aufnahme von Prof. J. Zemp, Zürich.

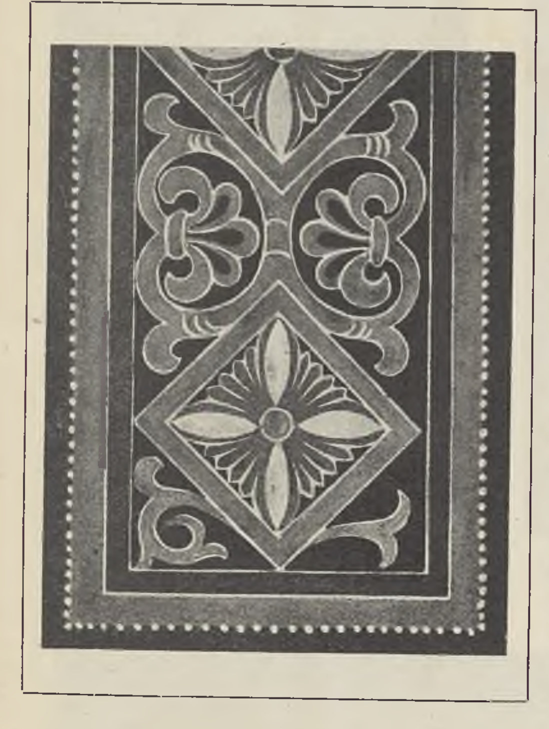


Abb. 26. Ornamentale Malerei auf einem Pfeiler der Kirche Saint-Hilaire zu Poitiers. (XII. Jahrhundert.)

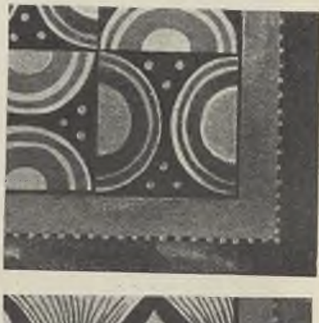




Abb. 27 u. 28. Bemalung der Untersichten von Arkadenbogen im Chor der Kirche Saint-Philibert zu Tournus. (XII. Jahrh.)



Abb. 29. Ornamentation der Wandbogen im Chor der Kirche Saint-Quisiace zu Provins. (XII. Jahrhundert.)

Wandmalerei mehr und mehr zur rein dekorativen Wiedergabe eines „großen zu Geist und Gemüt sprechenden überlieferten Inhalts“, die naturalistische Schilderungen von Natureindrücken vermeidet, aber im XIII. Jahrhundert gleichwohl lebendiger, bewegter und individueller im Ausdruck wird.

Abbildungen der Tafel 36: Abb. 1 u. 2. Aus der Apsis der Basilica di S. Angelo in Formis bei Capua (XI. Jahrhundert). Abb. 3—5. Aus dem Kapitelsaal der ehemaligen Benediktiner-Abtei Brauweiler bei Köln (XI. Jahrhundert). Abb. 6—9. Aus der Unterkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn (Mitte des XII. Jahrhundert). Abb. 10, 11 u. 15. Aus dem Chor der Domkirche zu Braunschweig (XII. Jahrhundert). Abb. 12. Aus der ehemaligen Abteikirche zu Marcigny (XII. Jahrhundert). Abb. 13 u. 14. Aus der Kirche zu Anzy (XII. Jahrhundert). Abb. 16 u. 17. Aus der Unterkirche S. Francesco zu Assisi, aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. — Das Übrige nach: Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden; Salazaro, Studi nei monumenti della Italia meridionale del IX. al XIII. secolo; Gailhabaud, L'Architecture du Ve au XVIIe siècle; Calliat, Encyclopédie d'Architecture.



WANDMALEREI.

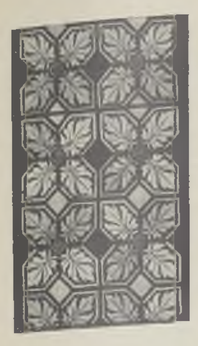


Abb. 25. Teppichmuster aus der Kirche zu Königsfelden (XIV. Jahrh.)



Abb. 26. Friesstück.
Aus der kgl. Altertümer-Sammlung zu Stuttgart.



Abb. 27. Teppichmuster aus der Kirche zu Königsfelden (XIV. Jahrh.).

Romanisch-Gotisch

Glasmalerei. Zu Tafel 37

Unter Glasmalerei versteht man nach Carl Schäfer die Bemalung von Glas, das zum Fensterverschluß dienen soll, mit Farben, die den Scheiben durch einen Schmelzprozeß aufgebrannt werden. Aber obgleich die Herstellung von farbigem Glas schon früh bekannt war, sind wir doch über die Anfänge der Glasmalerei noch völlig im unklaren. Die ältesten bekannten Glasgemälde sind fünf Fenster im Mittelschiff des Augsburger Domes, die stilistisch der Schlußzeit des XI. Jahrhunderts angehören, in ihrer Technik aber völlig mit Werken des XII. und XIII. Jahrhunderts übereinstimmen. Der gänzliche Verfall der Glasmalerei tritt erst gegen 1650 ein.

In der Frühzeit, etwa bis 1350, bestanden die Glasgemälde aus einem Mosaik, kleiner farbiger vom Glasmacher gelieferter, der Kontur der Zeichnung entsprechend beschnittener und durch Bleisprossen miteinander verbundener Glasstücke, die den dargestellten Gegenständen und Personen die Grundfarben verliehen. Alle Details wurden mit dem Pinsel mit Schwarzlot aufgezeichnet und dann eingebrannt. Die Verbleiung diente zur Zeichnung der Kontur und zur Trennung von Flächen verschiedener Farben. Kommen Flächen einer Farbe vor, die so groß sind, daß sie sich nicht mehr aus einer Scheibe herstellen lassen, werden Notbleie eingelegt. Und dort, wo die Kontur der Zeichnung so kompliziert ist, daß ihr das Umrißblei nicht mehr zu folgen vermag, wurden die Differenzflächen zwischen dem gröberen Umriß des Bleizuges und der gezeichneten Linie mit Schwarzlot ausgefüllt, das bei der Durchsicht mit dem Bleistrang zusammen eine schwarze Umrahmung ergibt.

Die zur Verwendung kommenden Gläser waren durch und durch gefärbt, nur das rote Glas war Überfangglas, d. h. weiß mit einer übergeschmolzenen Schicht roter Glasmasse. Das weiße Glas hat oft einen Stich ins Grüne, kommt aber auch in reinem Weiß vor.



Abb. 28. Bordüre aus St. Kunibert in Köln XIII. Jahrh.



Abb. 29. Xanten. Fenster im Dom.

Abb. 28.u. 30. Nach: Kolb, Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Verlag von Konrad Wittwer, Stuttgart.



Abb. 30. Bordüre aus St. Kunibert in Köln XIII. Jahrh.

In der romanischen Periode haben die Glasmalereien noch ganz den Charakter von Teppichen; die Fensterfläche ist mit Band- und Blattornamenten bedeckt, in deren Mitte schon früh, wie bei gleichzeitigen Webereien, Medaillons mit kleinen bildlichen Darstellungen eingestellt wurden. Stehende, das ganze Fenster ausfüllende Figuren sind seltener. Die zunächst einfarbigen geometrischen Bänder werden glatt belassen oder mit Perlfriesen, Rauten, Dreiecken usw. geschmückt, Muster, die durch weiße oder farbige Aussparungen auf dem schwarz gemalten Grunde entstanden. Alles Blattwerk ist wie bei den gleichzeitigen Skulpturen streng stilisiert; später lassen sich die natürlichen, der einheimischen Pflanzenwelt entnommenen Vorbilder deutlicher erkennen, doch fehlt auch hier noch jede Modellierung; Blätter und Früchte sind nur durch fein ausgezeichnetes Aderwerk belebt.

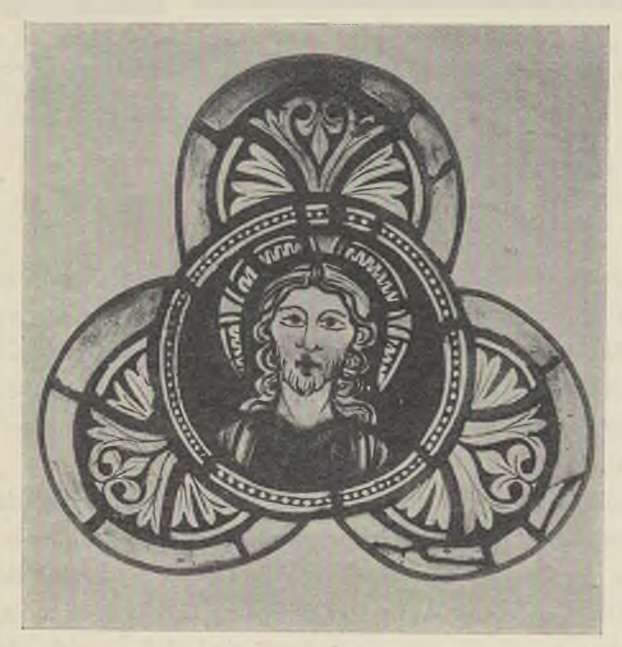




Abb. 31 u. 32. Masswerkfüllungen im Kreuzgange der ehemaligen Zisterzienserabtei Wettingen (Kt. Aargau). Um 1256.
Nach Photographien des Schweizerische Landesmuseums, Zürich.









(Nach Photographien des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich.)

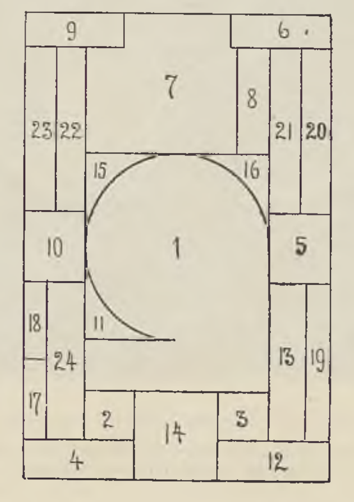




Abb. 33—38. Ausschnitte aus den Teppichmustern der Glasgemälde in der Kirche zu Königsfelden (Kt. Aargau). XIV. Jahrh.

Die meist vorkommenden Farben sind reines Weiß und Gelb, sowie ein gesättigtes Blau und Rot; Grün und Violett wurden seltener verwendet. Weiße, aber auch andersfarbige Scheiben, die zu durchscheinend erschienen, erhielten eine Mattierung durch einen dünnen Überzug von Schwarzlot. Bei allen Farbenzusammenstellungen wurde der Grundsatz streng eingehalten, daß sich Ornamente hell vom dunkeln Grunde abheben und sich wiederholende Muster veränderte Farben erhalten müssen (sog. „Farbenverschiebung").

Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts erfuhr die Glasmalerei durch die Erfindung der gelben Malfarbe und des Ausschleifens der Überfanggläser vermehrte Darstellungsmöglichkeiten, die im Begleittext zu Tafel 40 besprochen werden sollen.



Abbildungen der Tafel 37:
Abb. 1—6. Aus der Kathedrale zu Chartres. Abb. 7. Aus der Abteikirche zu St. Denis. Abb. 8. Aus der Kirche St. Urbain zu Troyes. Abb. 10. Aus der Kathedrale zu Laon. Abb. 11 u. 12. Aus der Kathedrale zu Angers. Abb. 13 u. 14. Aus der Samariterkirche zu Bourges. Abb. 15. Aus der Kathedrale zu Bourges. Abb. 16. Aus der Kathedrale zu Châlons. Abb. 17 u. 18. Aus der Ste. Chapelle zu Paris. Abb. 19. Aus dem Münster zu Straßburg. Abb. 20—23. Aus der Oberkirche S. Francesco zu Assisi. Abb. 24. Aus der Kirche S. Paolo fuori le mura zu Rom (modern).

Abb. 20—24 aufgenommen von H. Dolmetsch. Das Übrige nach: Cahier et Martin, Mélanges d'Archéologie; Gailhabaud, L'Architecture du Ve au XVIIe siècle; Louandre, Les Arts somptuaires; Lacroix et Seré, Le Moyen-âge et la Renaissance; Decloux et Doury, Histoire de la Ste. Chapelle à Paris; Willemin, Monuments français inédits pour servir à l'histoire des Arts; Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné à l'Architecture française.



H. Dolmetsch.

GLASMALEREI.

Romanisch-Gotisch

Fußbodenbeläge und Ofenkacheln

Zu Tafel 38

Während in Deutschland noch zur Zeit der Frühgotik zumeist unglasierte Tonplatten mit vertieften oder leicht reliefierten Zeichnungen zu Bodenbelägen Verwendung fanden, sind in Nordfrankreich und in England in den Klöstern der Zisterzienser bereits zur romanischen Zeit Tonfliesen zum Belag der Fußböden benützt worden, deren in den weichen Ton eingepreßte, mit weißer Pfeifenerde ausgefüllte und mit gelber Bleiglasur überdeckte Zeichnung sich hell vom roten Grunde abhebt. Neben ornamentalen, heraldischen und figürlichen Mustern finden sich in späterer Zeit auch szenische Darstellungen auf solch gepreßten Fliesen, die in Deutschland am häufigsten in den Rheinlanden



Abb. 33. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.

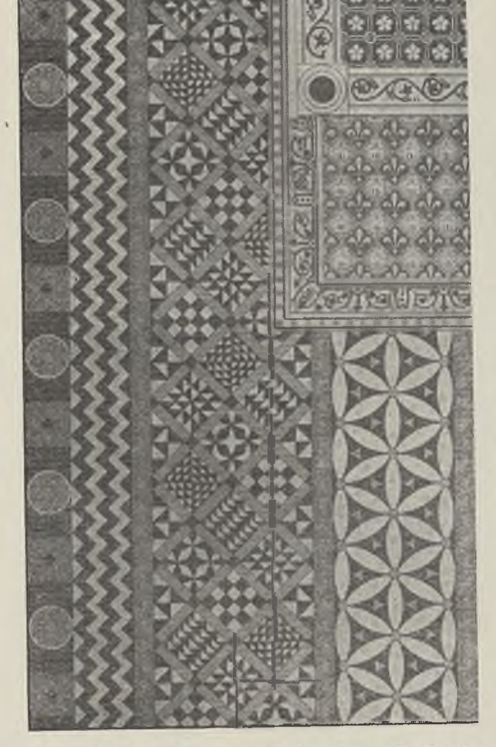


Abb. 32. Mosaikboden a. d. Abtei von St. Denis.



Abb. 34. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.



Abb. 35. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.



Abb. 36. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.



Abb. 37. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.

Abb. 38. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.



Abb. 39. Ofenkachel aus dem Schweizer. Landesmuseum, Zürich.

Abb. 33—39 nach Photographien des Schweiz. Landesmuseums in Zürich.

vorkommen. In der Schweiz übertrugen die Bauleute des Klosters St. Urban bei Zofingen in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ihre selten scharfen und schönen, mit Stempeln hergestellten Reliefpressungen von den Fliesen auch auf andere Bauteile wie Fensterumrahmungen und Gesimse, und wußten damit ausgezeichnete Wirkungen zu erzielen. Die Steine sind von schöner roter Farbe und finden sich nicht nur in St. Urban und dort wo das Kloster Niederlassungen hatte, sondern auch noch an verschiedenen anderen Orten der Schweiz. Denn die „Fabrik" lieferte die Steine auch an befreundete Bauherren für Bauten von Kirchen, Schlössern und Privathäusern (vergl. Abb. 40—50, S. 86).

In spätgotischer Zeit, als der Ofen die für alle künftigen Zeiten maßgebende Form, einen vierseitigen Unterbau mit kleinem turmartigem Aufsatz, erhalten hatte, werden auch die Ofenkacheln künstlerisch ausgebildet, mit ornamentalem oder figürlichem Reliefschmuck geziert und mit grüner Bleiglasur überzogen (vergl. Abb. 33—39).







Abb. 40—44 u. 45—50. Mit Stempeln gepreßte rote Backsteine aus der Fabrik des Klosters St. Urban (Kt. Luzern).
Zweite Hälfte des XIII. Jahrh. — Nach Photographien des Schweiz. Landesmuseums in Zürich.



Abb. 45.



Abb. 46.



Abb. 47.



Abb. 48.



Abb. 49.



Abb. 51. Gravierte Grabplatte aus einer Kirche in Noyon (1350).



Abb. 50.

Abbildungen der Tafel 38: Abb. 1—8. Gravierte Steinplatten a. d. Kathedrale zu St. Omer, XIII. Jahrh. (brauner Grund, mit rot ausgefüllter Zeichnung. Abb. 9 u. 10. Mosaikböden von gebranntem Ton, emailliert, XIII. Jahrh. (schwarz u. rot). Abb. 11 u. 12. Mosaikböden aus gebranntem Ton a. d Klosterkirche Colombe-les-Sens, XII. Jahrh. (rot, schwarz, gelb). Abb. 13 u. 14. Mosaikböden aus gebranntem Ton a. d. Abteikirche zu St. Denis, XII. Jahrh. Abb. 15 u. 16. Mosaikböden aus gebranntem Ton a. d. Abteikirche zu Pontigny, XII. Jahrh. (gelb, rot und schwarz auf grünem Grund). Abb. 17—23. Emaillierte Tonfliese aus St. Pierre-sur-Dive, XII. Jahrh. (gelb und schwarzbraun). Abb. 24 u. 25. Emaillierte Tonfliese a. d. Kirche zu Bloxham, XIII. Jahrh. (rot und gelb). Abb. 26 u. 27. Emaillierte Tonfliese a. d. Beddington-Church in Surrey, XV. Jahrh. (rot und gelb). Abb. 28 u. 29. Gravierte Tonfliese a. d. Rathaus u. einem Patrizierhaus zu Ravensburg (Naturfarbe ohne Glasur), XIV. Jahrh. Abb. 30. Tonfliese mit vertieftem Grund (Naturfarbe ohne Glasur) aus der Kirche zu Gaildorf, XIV. Jahrh. Abb. 31. Tonfliese mit vertieftem Grund und reliefierten Figuren aus Alpirsbach, XII. Jahrh.

Nach: Haßler, Schwäbische Fliese, Verhandlungen des Vereins für Kunst u. Altertum in Oberschwaben; Cahier et Martin, Suite aux mélanges d'Archéologie; Calliat, Encyclopédie d'Architecture; Ami, Les Carrelages émaillés du Moyen-âge et de la Renaissance.



H. Dolmetsch.

FUSSBODEN-BEKLEIDUNGEN.

Gotisch

Holzeinlagen und Flachschnitzereien

Zu Tafel 39

Intarsien, d. h. Mosaiken aus verschiedenfarbigen Holzarten, werden in Deutschland in der gotischen Zeit nur selten hergestellt. Aber auch in Italien, der eigentlichen Heimat des Holzmosaiks sind in der frühen Zeit die Muster noch einfach, meist geometrisch, bandartig oder sternförmig. Die in Deutschland vorkommenden Renaissance-Intarsien mit Motiven der



Abb. 28. Fries von der ehemaligen Decke der Kirche zu Hedingen (Kant. Zürich) von 1514. Jetzt im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich. Die Inschrift lautet: „fründ an not tuond fier gäben ein lod, so sy sond hilflich sin, so gand vier und drisg uf ein qwintli".



Abb. 29. Spätgotischer Chorstuhl aus Tannenholz in der ehemaligen Stiftskirche zu Zofingen. Nach einer Photographie der Hist. Antiquar. Gesellschaft Basel.



Abb. 30. Friesbrett aus der Kirche zu Maschwanden (Kant. Zürich). Jetzt im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich.

Pflanzenwelt, mit Grotesken, perspektivischen Architekturen und figürlichen Darstellungen sind zumeist nach italienischen Vorbildern hergestellt oder direkt aus Italien importiert worden, wo lebendiger Flächenschmuck in dieser Technik bei der Ausstattung des Kirchenmobiliars, an Türen und am Wandgetäfel ungemein beliebt war.

Eine andere Flächenverzierung, die, vor allem in Süddeutschland und Österreich geübt, bis nach Westfalen und vereinzelt auch in das Ausland vordrang, ist der Flachschnitt, bedingt durch den brettmäßigen Aufbau der Möbel und die Verwendung heimischer Nadelhölzer, die langfaserig und spaltig plastischer Schnitzerei widerstreben. Spätgotische Ranken, die sich leicht jeder Fläche anpassen lassen mit Wappen und Tieren, oft auch naturähnliche Pflanzenmuster mit Blumen und Früchten, bedecken nicht nur Teile der Möbel, sondern auch die Türen, Leisten und Friese des Getäfels wie die Balken der Stubendecke. Dabei sind die Umrisse des Ornaments jeweils scharf umschnitten, der Grund ist vertieft und durch rauhe Fläche und dunkle Färbung vom glatt gehobelten, mit wenigen hellen Farben detaillierten Ornament geschieden.

Nur dort, wo statt der Weichhölzer, der Fichte, Föhre, Lerche, Arve oder Zirbelkiefer, harte oder kurzfaserige Hölzer wie Birnbaum, Nußbaum oder Linde verwendet wurden, sind auch im Süden Deutschlands Ranken, Maßwerke und figürliche Darstellungen kunstvoll plastisch geschnitzt worden.



Abb. 31. Die seitlichen Holzverkleidungen einer Sakramentsnische in der Kirche zu Hausen am Albis (Kant. Zürich).
Nach einer Photographie des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich.

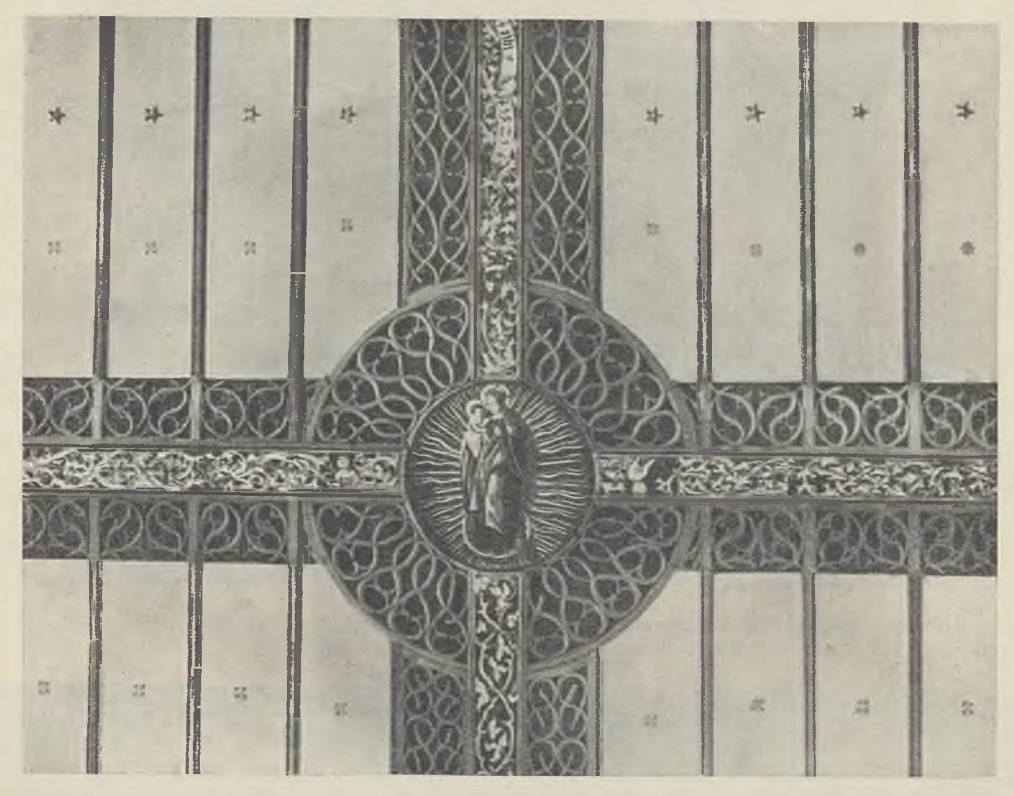


Abb. 32. Von der Leistendecke der Kirche zu Mettmenstetten (Kant. Zürich), datiert 1521.
Nach einer Photographie des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich.

Abbildungen der Tafel 39: Abb. 1—6. Von einem Lesepult im Dome zu Orvieto. Abb. 7 und 8. Von den Chorstühlen der Frarikirche zu Venedig. Abb. 9—17. Von der Sakristeitüre in St. Anastasia zu Verona. Abb. 18—27. Von den Chorstühlen im Münster zu Ulm.

Die Abbildungen 9—17 sind von Professor Borkhard, Stuttgart, aufgenommen worden; die übrigen Abbildungen sind entnommen aus: Benoit, Monographie de la Cathédrale d'Orvieto; Stegmann, Kunst und Gewerbe; Egle, Das Münster in Ulm; Rouam, Sculpture décorative.


6.
5.
11.
12.
24.
25.
7.
26.
27.
23.
4.
15.
22.
14.
15.
16.
1.
3.
17.
18.
19.
20
21.
2.
Dolmetsch.
9.
8.
10.

HOLZMOSAIK.

Gotisch

Glasmalerei. Zu Tafel 40

Zwei um die Mitte des XIV. Jahrhunderts aufkommende Erfindungen, das „Silber- oder Kunstgelb", die gelbe Malfarbe, die wie das Schwarzlot auf den Gläsern durch Einbrennen befestigt wurde, und das „Ausschleifen" der Überfanggläser derart, daß auf rotem Grund durch stellenweises Wegnehmen des roten Überzugs eine weiße Zeichnung

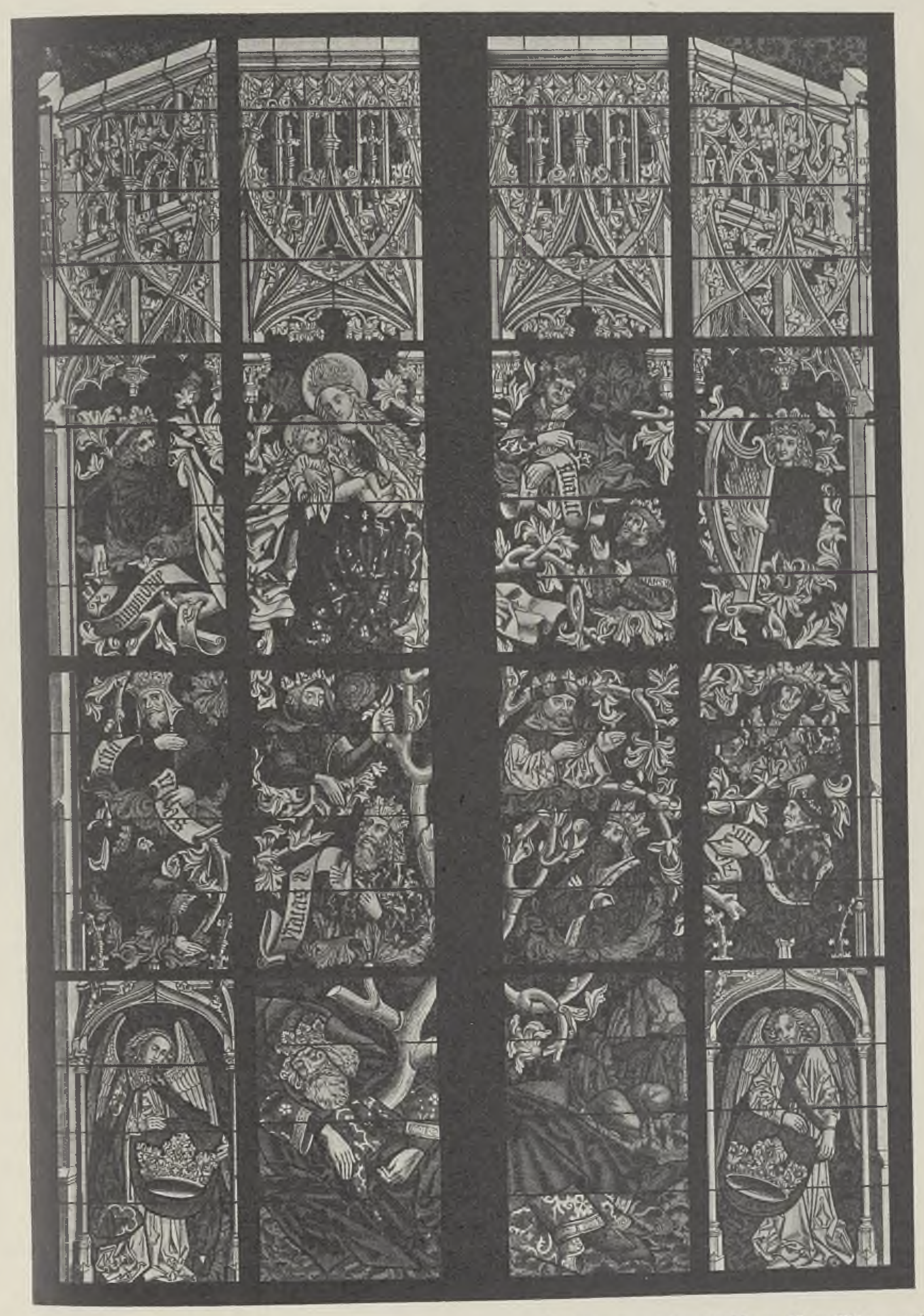


Abb. 15. Christi Stammbaum aus dem sogenannten Kramerfenster im Münster zu Ulm. 1480 von Hans Wild gemalt.
Nach: Kolb, Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Verlag von Konrad Wittwer, Stuttgart. (Vergl. Abb. 1 der Tafel 40.)

entsteht, ermöglichten der Glasmalerei neue Wirkungen. Man war nun nicht mehr genötigt, gelbe Partien durch Einsetzen besonderer Gläser herzustellen, sondern konnte sie auf alle Scheiben aufmalen, und war außerdem in der Lage, auf einem roten Überfangglas durch Ausschleifen weißer Partien und durch Bemalen mit Schwarzlot und Kunstgelb vier Farben, Gelb, Schwarz, Rot und Weiß zu vereinigen. Mit der Zeit wurden auch blaue, grüne und violette Überfanggläser hergestellt, die alle ausgeschliffen, sowie mit Schwarz und Gelb bemalt werden konnten.

Die Ornamentfenster der gotischen Zeit sind in der Regel „Grisaillen", Fenster aus farblosem Glas mit sparsamer Verwendung bunter Scheiben (vergl. Abb. 16), deren Musterung durch die Führung der Verbleiung entsteht; dabei füllt das aufgemalte Laubwerk, das allmählich die naturalistischen Formen des XIV. Jahrhunderts und dann die manieriertere Ausdrucksweise des XV. Jahrhunderts annimmt, ein geometrisches, oft maßwerkartiges Netzwerk. Das Medaillon-Motiv wird durch Standfiguren verdrängt, die meist auf Konsolen zwischen Fialen und unter hochgetürmten, hell von dunklem Grunde



Abb. 16. Fenster in Grisaillemalerei aus der ehemaligen Zisterzienserabteikirche Altenberg bei Köln a. Rh., jetzt im K. K. Museum zu Wien. XIV. Jahrh.

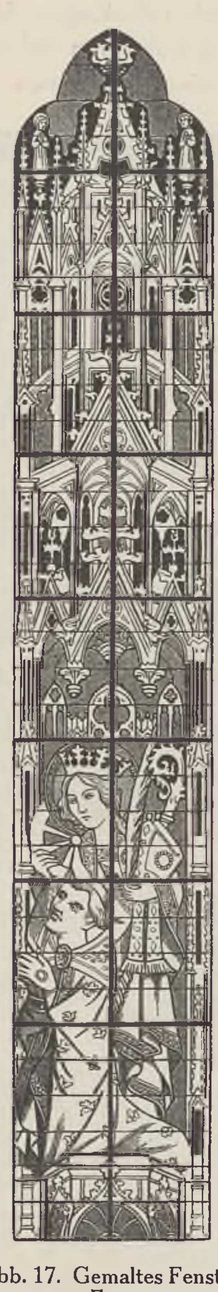


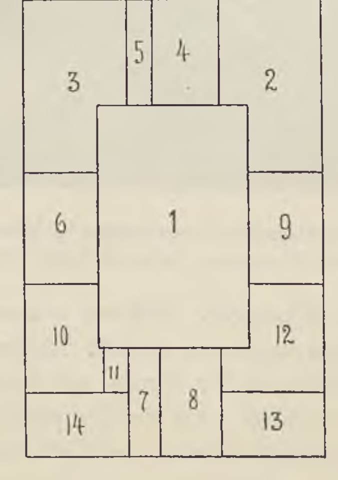
Abb. 17. Gemaltes Fenster zu Evreux.



Abb. 18. Glasgemälde im Schlosse, Friedrichshafen. XIV. Jahrh. Die Medaillons, von gelben Ranken auf grünem Grund umrahmt, aus Hirsau. Das seitlich füllende Maßwerk spätere Zutat.

Abb. 16 und 18 nach: Kolb, Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Verlag von Konrad Wittwer, Stuttgart.

sich abhebenden Baldachinen stehen. Die Hintergründe sind mit Vorliebe teppichartig in Rauten gemustert, später in der Regel damasziert, eine Dekorationsart, die von den Wappendarstellungen herrührt, die in jener Zeit auch in der Glasmalerei schon häufig vorkommen; sie entsteht entweder dadurch daß aus der mit verdünntem Schwarzlot überzogenen Fläche ein feines, gleichmäßig verteiltes Rankenwerk ausgeschabt wird, oder aber die Ranken mit dünnem Schwarzlot mit freier Hand direkt auf den farbigen Grund der ungedeckten Scheiben aufgemalt wurden.



Abbildungen der Tafel 40:

(vergl. die nebenstehende Abbildung)

Abb. 1. Vom sogenannten Kramerfenster im Chor des Münsters zu Ulm (vergl. auch Abb. 15.); aufgenommen vom † Maler Fr. Dirr in Ulm. Abb. 2 und 3. Von den Chorfenstern der Frauenkirche zu Eßlingen; aufgenommen von Maler Anemüller, Dresden. Abb. 4—8. Glasfenster aus dem Dome zu Regensburg, jetzt im Nationalmuseum zu München; aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 9. Von einem Chorfenster im Dom zu Köln a. Rh., nach dem Werke H. Schmitz,

Abbildungen der Tafel 40:

(vergl. die nebenstehende Abbildung)

Der Dom zu Köln. Abb. 10 und 11. Vom Chor der Klosterkirche zu Königsfelden (Kt. Aargau); aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Abb. 12. Von einem der Schiffenster der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi; aufgenommen von Regierungsbaumeister Borkhard, Stuttgart. Abb. 13 und 14. Von den Seitenschiffenstern der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi; aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Abb. 17. Nach Lacroix et Seré, „Le Moyen-âge et la Renaissance".



H. Dolmetsch.

GLASMALEREI.

Gotisch

Die Architektur und ihr dekorativer Schmuck

Zu Tafel 41

Die zunehmende Größe der baulichen Schöpfungen des Mittelalters zwang, die Wechselbeziehungen zwischen Last und Stütze besonders zu studieren und auszugleichen. Aus dieser Konstruktions-Notwendigkeit erwuchs zunächst im Norden Frankreichs der gotische Stil, der sich rasch über das ganze Abendland ausbreitete und, wenn er auch mit Rathäusern, Schlössern und Wohnhäusern profanen Zwecken diente, doch seine stilbildenden und schöpferischen Werke für die Kirche schuf. So entstanden jene hochragenden, vielschiffigen Basiliken und Hallenkirchen, mit ihren von Kapellen umgebenen polygonalen Chorbauten und filigranartig durchbrochenen Pyramidentürmen, mit ihren schmalen hohen Fenstern an Stelle der Mauerflächen und ihren komplizierten Strebensystemen, die allen Seitenschub der Gewölbe nach außen verlegten.



Abb. 23. Geschnitzte Füllung im Germanischen Museum, Nürnberg.



Abb. 24. Geschnitzter Hängeschrank (Deutschland XV. Jahrh.) im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Abb. 25. Geschnitzte Füllung im Germanischen Museum, Nürnberg.

Aus den Säulen entwickeln sich Bündelpfeiler, deren einzelne Dienste den zahlreichen, birnförmig profilierten Rippen der mannigfaltig gezeichneten und konstruierten Gewölbe entsprechen. Sockel und Gesimse erhielten tief unterschnittene Kehlen und birnförmig zugespitzte, an den Kehren sich verschneidende Stäbe, die unten durch einen Halsring oben durch eine Deckplatte begrenzten Kapitelle auf der leicht kelchartigen Anschwellung reichen Schmuck von naturalistisch geformtem, heimischem Laubwerk. Der obere Teil der spitzbogig geschlossenen und meist mehrteiligen Fenster wird zunächst mit Drei- oder Vierpassen in kreisförmigem Rahmen gefüllt, woraus sich dann jenes phantastische Maßwerk entwickelte, das auch Brüstungen, Wimpergen, Baldachine, Fialen und Turmendigungen belebt. Giebel, Türme und Fialen werden außerdem am Rücken und an den Kanten stets mit regelmässig wiederkehrenden Krabben oder Kriechblumen, blattartig gestalteten Knollen, geziert und an der Spitze mit lebhaft gezeichneten Kreuzblumen bekrönt.

Die Verwendung vegetabilischen Schmucks ist überhaupt eine sehr ausgedehnte; auch Schlußsteine, Konsolen, Gesimse und Füllungen sind meist mit Blattwerk geziert, dessen Vorbilder der heimischen Pflanzenwelt, dem Weinstock, der Distel, der Eiche und Buche, dem Klee und der Rose entnommen sind. Daneben beleben Menschen- und Tierfiguren, oft mit derbem Humor geschildert, Kapitelle, Wasserspeier wie Konsolen und reich bewegte figürliche Darstellungen füllen die Giebelflächen über den Portalen.

Bei den Werken der Kleinkunst, den zahlreichen Haus- und Kirchengeräten in Holz und Metall, fanden die gleichen Dekorationsmotive zweckentsprechende, stets geschmackvolle Verwendung.

An der Auffassung und Bearbeitung des schmückenden Blumen- und Blattwerks läßt sich die Zeit der Entstehung eines Bauwerks oder Geräts mit ziemlicher Sicherheit feststellen. In den ersten Zeiten der Gotik war die Behandlung der nur leicht stilisierten Naturformen voll und breit (Taf. 41, Abb. 4, 5, 6, 15, 16, 21—27), während später eine lebendigere Modellierung vorherrscht (Abb. 10—12). In der letzten Periode des gotischen Stils entfernt sich das dekorative Blattwerk mehr und mehr von seinen natürlichen Vorbildern; es wird knorrig, im Umriß erstarrt und hart und unruhig in der Oberflächenbehandlung, Eigentümlichkeiten die durch die tiefe Unterarbeitung und den dadurch bewirkten schroffen Wechsel von Licht und Schatten noch wesentlich verstärkt werden.



Abb. 26. Geschnitzte Füllung im Nationalmuseum zu München.



Abb. 27. Holzschnitzerei. Oberer Abschluß einer Nische, im Nationalmuseum zu München.



Abb. 28. Geschnitzte Füllung im Nationalmuseum zu München.

Abb. 29—30. Bauverzierungen an der Marienkirche zu Reutlingen.

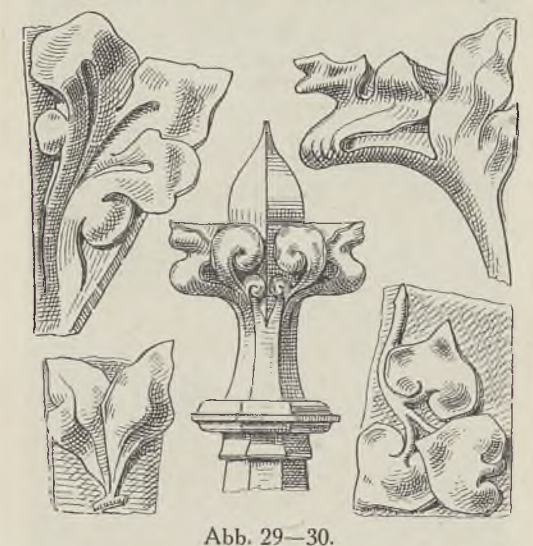


Abb. 29—30.

Abb. 29—30 nach Gipsabgüssen der Sammlung des Kgl. Landesgewerbemuseums zu Stuttgart.



Abb. 34. Chorstuhlwange im Nationalmuseum zu München.

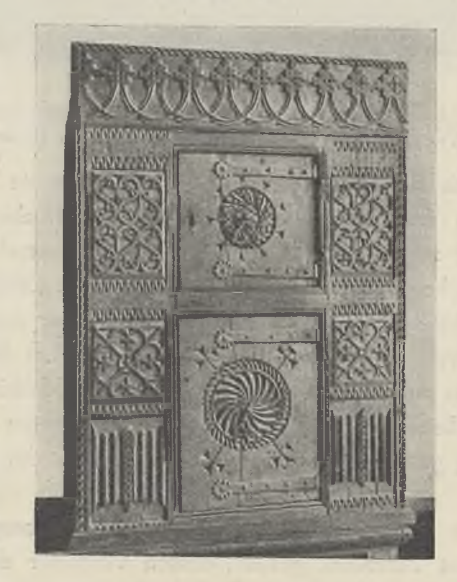


Abb. 35. Bauernschränkchen im Germanischen Museum zu Nürnberg.



Abb. 36. Chorstuhlwange im Nationalmuseum zu München.

Abbildungen der Tafel 41: Abb. 1. Geschnitzte Figur vom Chorgestühl des Münsters zu Ulm. Abb. 2. Knauf an einer Sitzklappe des Chorgestühles im Münster zu Ulm. Abb. 3. Schlußsteinverzierung a. d. Dom zu Naumburg. Abb. 4. Kapitellknauf von der Kirche zu Gelnhausen. Abb. 5. Kapitellknauf französischen Ursprungs. Abb. 6. Kreuzblume v. d. Kirche Notre Dame zu Paris. Abb. 7. Knauf einer Kreuzblume der Kirche Notre Dame zu Paris. Abb. 8. Kreuzblume vom Tabernakel der ehemaligen Spitalkirche zu Eßlingen. Abb. 9. Krabbe aus Nürnberg. Abb. 10. Krabbe vom Dome zu Köln. Abb. 11 u. 12. Kehlenverzierungen vom Dome zu Köln. Abb. 13 u. 14. Wasserspeier vom Dome zu Köln. Abb. 15. Kapitell französischen Ursprungs. Abb. 16. Kapitell vom Kreuzgang der Kirche zu Wimpfen im Tal. Abb. 17. Kapitell von der Glockenhalle der Frauenkirche zu Eßlingen. Abb. 18. Kapitell vom Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen. Abb. 19. Gesimsverzierung an der Kathedrale zu Troyes. Abb. 20. Geschnitzte und durchbrochene Füllung eines Schranktürchens französischen Ursprungs. Abb. 21. Kehlenverzierung von der Kirche zu Wimpfen im Tal. Abb. 22. Kehlenverzierung aus Nürnberg.

Abb. 1, 2, 3, 4, 9, 15, 17, 18, 20—22 aufgenommen nach Abgüssen aus der Sammlung von Gipsabgüssen des Kgl. Landesgewerbemuseums in Stuttgart; das Uebrige nach: Fr. Schmitz, Der Dom zu Köln; Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters; Violett-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe—XVIe siècle; Raguenet, Matériaux et Documents d'Architecture et de Sculpture.



ARCHITEKTUR, SKULPTUR UND ORNAMENTIK.



Abb. 22. Gotische Handweberei (Gobelins) aus dem Besitze des Grafen Maldeghem, Niederstotzingen (Württemberg).

Gotisch

Stickerei, Weberei und Email. Zu Tafel 42

Die Entstehung eines bürgerlichen Gewerbes berufsmäßiger Sticker und Stickerinnen in Paris, London, Florenz, in Burgund und Österreich, in Köln u. a. a. O., die erste Künstler als Mitarbeiter gewinnen konnten, war eine der Hauptursachen des sich seit 1300 vollziehenden Aufschwungs der früher nur in Frauenklöstern oder vornehmen Häusern als Liebhaberkunst betriebenen Nadelmalerei zu solch künstlericher Höhe, daß Steigerungen kaum mehr möglich erscheinen.

Die Stickerei der frühgotischen Zeit, meist Darstellungen aus der biblischen Geschichte und den Heiligenlegenden oder heraldisch stilisierte Tiere, Wappen und Einzelfiguren, die zunächst in Kreisen, später in gotischen Vierpaßfeldern und zuletzt in fortlaufenden Spitzbogenarkaden angeordnet wurden, dienten zumeist kirchlichen Zwecken oder als Wandbehänge in den Wohnräumen. Dabei waren die Figuren zur Ermöglichung einer feineren Schattierung und Modellierung in farbiger Seide flach gestickt, einzelne Teile auch in Gold gearbeitet; seltener sind Gesicht und Hände der dargestellten Personen auf weiße Seide gemalt und der Stickerei eingefügt. Als Unterlage diente neben Samt in der Regel starke Leinwand, auf die der aus Gold- oder farbigen Seidenfaden bestehende Grund der Stickerei durch Zickzacklinien oder im Rautenmuster niedergenäht ist.

Die in den Nonnenklöstern geübte Stickereitechnik war überaus einfach. Wurde in Seide gearbeitet, blieb der grobe Leinengrund meist ungedeckt, während bei den hier häufiger vorkommenden Stickereien in farbiger Wolle Figuren und Grund gleichmäßig völlig überdeckt worden sind, wodurch teppichartige Wirkungen erzielt wurden. Eine Schattierung oder Modellierung wird nie angestrebt und allerhöchstens durch eingestickte schwarze Linien angedeutet.

Die Stickerei der Spätgotik strebt möglichst vollkommene Bildwirkung an, benützt zu ihren Arbeiten von Malern geschaffene Entwürfe und weiß ihr Ziel durch kluge Benützung aller stofflichen und technischen Mittel überraschend gut zu erreichen, wie jene flandrischen Kirchengewänder des Wiener Hofmuseums, die „das Ornat des goldenen Vlieses" genannt werden, zeigen. Doch blieben auch Übertreibungen, wie die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts vorkommenden Reliefstickereien, nicht aus.



Abb. 23. Gotische Handweberei (Gobelins) aus dem Besitze des Grafen Maldeghem, Niederstotzingen (Württemberg).

Die berühmtesten Teppichwirkereien der gotischen Zeit hatten ihre Sitze in Nordfrankreich, in Flandern und Brabant; der Ruf der Teppiche von Arras, die aus Wolle wie aus Seide und Goldfäden gewirkt wurden, war weltbekannt. Für Deutschlands Teppichweberei, die allerdings in Abmessung und Ausführung nur bescheidenere Arbeiten lieferte, war die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts die Blütezeit, die dann aber durch die Massenausfuhr flandrischer Erzeugnisse stark beeinträchtigt wurde. Sieht man von den Teppichen für kirchliche Zwecke ab, herrschen weltliche Darstellungen vor, deren im Zeitkostüm gekleidete Figuren auf blumigen Wiesen stehen und sich von einem mit Blütenzweigen, mit stilisierten Ranken oder mit den Flachornamenten gewebter Stoffe gefüllten Hintergrund abheben.

In der spätgotischen Zeit überwiegt die Bildwirkerei Flanderns und Brabants in der ganzen damaligen Kulturwelt dank des hier üblichen engen Zusammenarbeitens von Künstlern und Handwerkern. Nach der Zerstörung von Arras übernahm Brügge die Führung, um sie noch vor dem Beginn der Renaissance an Brüssel abzugeben. Demgegenüber traten die anspruchslosen Arbeiten deutscher Werkstätten völlig in den Hintergrund, ja selbst die italienischen Teppichwirkereien wurden von niederländischen Meistern eingerichtet und geleitet.

Die Seidenweberei hingegen, die schon längst in Süditalien und Sizilien ansäßig war, verdankt italienischen Webereien ihren glänzenden Aufschwung. Abgesehen von Spanien, das bis fast zum Beginn der Renaissance von sarazenischer Kunst abhängig blieb, hat Italien allein das ganze Abendland mit Brokaten, Samten und Seidenstoffen versorgt.

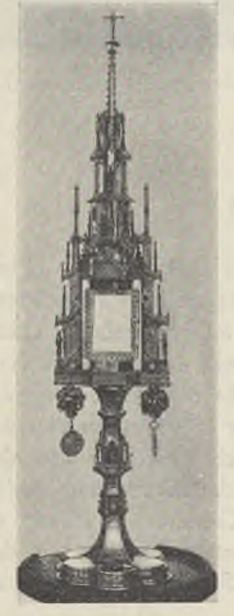

Abb. 24. Silbervergoldete Monstranz in der Pfarrkirche zu Sarnen.


Abb. 25. Schlußstein im Mittelschiff der Stiftskirche zu Stuttgart.
(Nach einem Abguß in der Sammlung von Gipsabgüssen des Kgl. Landesgewerbemuseums zu Stuttgart.


Abb. 26. Der Hallwylsche Reliquienschrein im Historischen Museum zu Basel (vor 1477).

Die ältesten italienischen Stoffmuster sind noch Kopien sarazenischer Vorbilder; aber auch in ausgesprochen frühgotischen Mustern ebenso wie im Granatapfelmuster der Spätgotik machen sich noch lange orientalische Einflüsse, persische und chinesische Motive bemerkbar. Charakteristisch für die Zeit der Frühgotik ist die Auflösung der gebundenen Flächenaufteilung in Kreisfelder durch eine freiere Musterung mit naturalistischen Gebilden der Tier- und Pflanzenwelt.

Während die frühgotischen italienischen Seidenstoffe meist ganz leichte Gewebe waren, die auch durch den reichlich verwendeten Goldfaden nichts an Schmiegsamkeit einbüßten, fabrizierte Italien in der Spätgotik jene schweren Brokatstoffe, bei denen durch den in zwei Höhen geschnittenen Samt, durch Atlasbindung und blanke Goldfäden unvergleichlich prächtige Wirkungen erzielt wurden. Das Granatapfelmuster, die zweite Eigentümlichkeit der spätgotischen italienischen Seidengewebe unterscheidet sich durch seine geschlossene, durch spitzovale Felder und wellenförmig ansteigende Äste erreichte Flächengliederung ebenfalls wesentlich von der freien Ornamentik der Frühgotik.

Die Goldschmiedekunst der gotischen Zeit zog das Silber dem Kupfer vor. Mit ganz besonderer Kunstfertigkeit wurde dies Material vor allem in Frankreich zu selbständigen Werken in Guß- und Treibarbeit verwendet, während in Deutschland der durchsichtige Silberschmelz dem geringer gewordenen Bedürfnis nach Farbengebung zu entsprechen versuchte. Als eine Erfindung der gotischen Zeit muß noch der „Tiefschnittschmelz" erwähnt werden, ein Silberschmelz auf einem derart in die Silberplatte eingeschnittenem Relief, daß nach dem Aufschmelzen der durchsichtigen Glasflüsse die tiefen Stellen des Reliefs, in denen sich die Farben ansammeln, als Schatten und die hohen, nur mit dünner Emailschicht überdeckten Partien als Lichter wirken.

Abbildungen der Tafel 42: Abb. 1. Statue des heil. Simon im Dome zu Köln. Abb. 2. Gewandmuster einer anderen Statue daselbst. Abb. 3. Gestickte Bordüre französischen Ursprungs (XIV. Jahrh.). Abb. 4 u. 5. Gestickte Stoffe französischen Ursprungs (XIV. u. XV. Jahrh.). An Stelle von Gold der Abb. 4 enthält das Original Silber. Abb. 6—9. Bordüren und Teppichmuster von den Wandgemälden der Oberkirche S. Francesco zu Assisi. (XIV. Jahrh.). Abb. 10. Teppichmuster von einem Temperagemälde des Niccolo Alunno (1466) in der Pinakothek zu Perugia. Abb. 11. Sizilianisches Gewebe aus der Marienkirche zu Danzig (XIII. Jahrh.). Abb. 12. Borde eines Teppichs auf dem Bilde des Hugo van der Goes in den Uffizien, Florenz (XV. Jahrh.). Abb. 13. Teppichborde v. e. Bilde von Mantegna in San Zeno, Verona (Ende XV. Jahrh.) Abb. 14. Bordüre eines gestickten Meßgewandes (deutsche Arbeit des XIV. Jahrh.). Abb. 15 u. 16. Stoffmuster französischen Ursprungs aus dem XIV. Jahrh. Abb. 17. Vergoldete Kupfergravierung von der Kreuzreliquientafel in der kath. Pfarrkirche, Mettlach. Abb. 18—20. Emaillierte Verzierungen am Schrein der heil. 3 Könige im Dome zu Köln. Abb. 21. Emaillierte Bordüre im Musée de Cluny zu Paris (Anfang des XIII. Jahrh.). — Nach: Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden; Hoffmann, Les arts et l'industrie; Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie; Louandre, Les Arts somptuaires; Dupont-Auberville, L'ornement des tissus; Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du Mobilier français.



WEBEREI, STICKEREI, BEMALTE SKULPTUR UND EMAIL

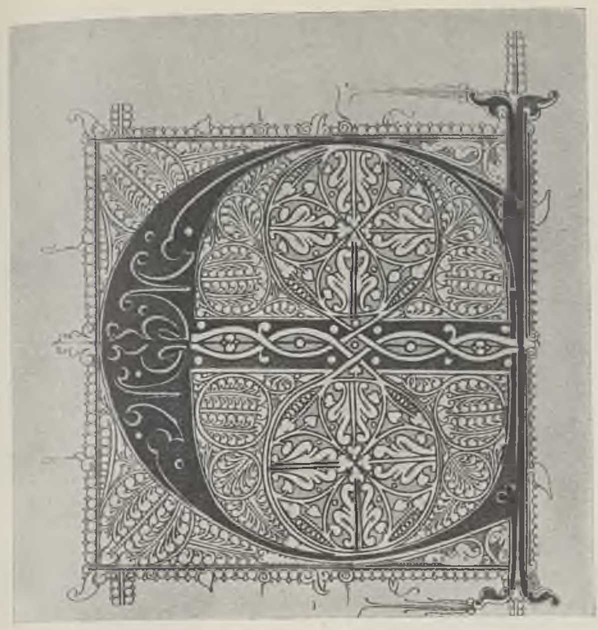


Abb. 14. Initial aus einem Meßbuch des XIV. Jahrh. im South Kensington-Museum zu London.



Abb. 15. Initial aus einem Handschrift-Fragment des XV. Jahrh. im South Kensington-Museum zu London.

Gotisch

Manuskriptmalerei. Zu Tafel 43

In der gotischen Buchmalerei bildet das Jahr 1400 eine ziemlich deutliche Entwicklungsgrenze. Noch zu Ende des XIV. Jahrhunderts entbehren sowohl die leicht kolorierten Federzeichnungen wie die Deckfarbenmalereien auf Gold und Teppichgrund jeder Raumwiedergabe; es wird nur so viel angedeutet als zur Erklärung der Darstellung dienlich und notwendig ist. Nach 1400 werden Außen- und Innenansichten größer und perspektivischer, die menschlichen Gestalten verlieren die charakteristische gotische Biegung, werden freier in der Bewegung und individueller im Ausdruck. Der reiche Faltenwurf der Gewänder und Draperien geht allmählich zu der gebrochenen und knittrigen Faltengebung des XV. Jahrhunderts über.

Neben Bibeln, Meßbüchern und Gebetbüchern werden Chroniken, Rechtsbücher und Reisebeschreibungen, aber auch Dichtungen und Liedersammlungen mit Bildern geschmückt und mit reich verzierten Anfangsbuchstaben wie mit umrahmenden Friesen, mit Ranken und Blattwerk, in dem allerlei Menschen und Tiere ihr Wesen treiben, ausgestattet.

Die Handschriftenmalerei, die selbst im XV. Jahrhundert noch fleißig betrieben und erst allmählich durch die gedruckten Bildbücher verdrängt wurde, brachte es gleichwohl in Deutschland nicht zu Schöpfungen, die an künstlerischem Werte den gleichzeitigen französischen und niederländischen Bilderhandschriften gleichkämen.

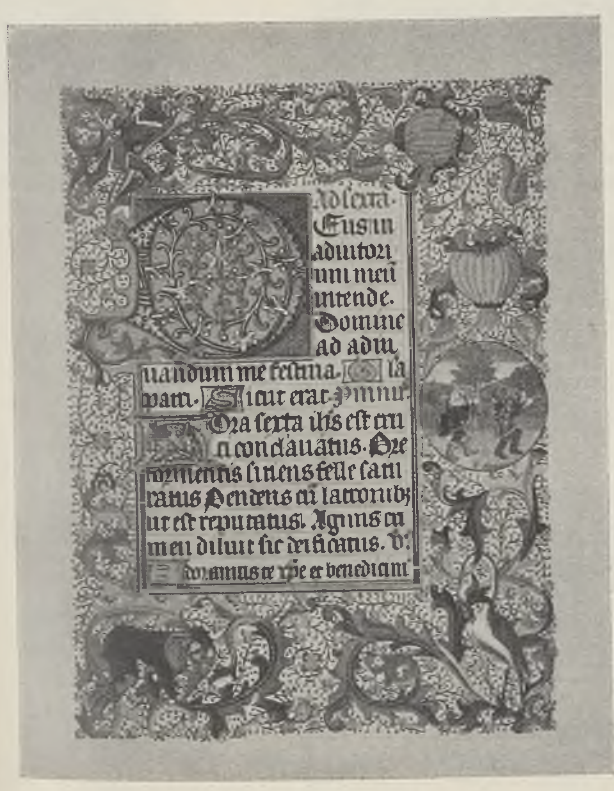


Abb. 16. Eine Seite aus einem Meßbuch, das zwischen 1510 und 1530 ausgemalt wurde.



Abb. 17. Eine Seite aus der Handschrift von Lydgates Leben des heil. Edmund, aufbewahrt im Britischen Museum zu London.



Abb. 18.



Abb. 19.



Abb. 20.

Abb. 18—20 sind Arabesken und Randverzierungen aus einem italienischen Meßbuch des XIV. Jahrh., aufbewahrt im South Kensington-Museum zu London.



Abb. 21. Randverzierung aus einer Handschrift des XV. Jahrh., im Britischen Museum zu London.



Abb. 22. Eine Seite aus einer Handschrift des Terenz wahrscheinlich für Karl VII. von Frankreich (1403—1461) gemalt, jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris.



Abb. 23. Aus einer englischen Chronik, geschrieben f. König Eduard IV. (1442—1483), Britisches Museum zu London.

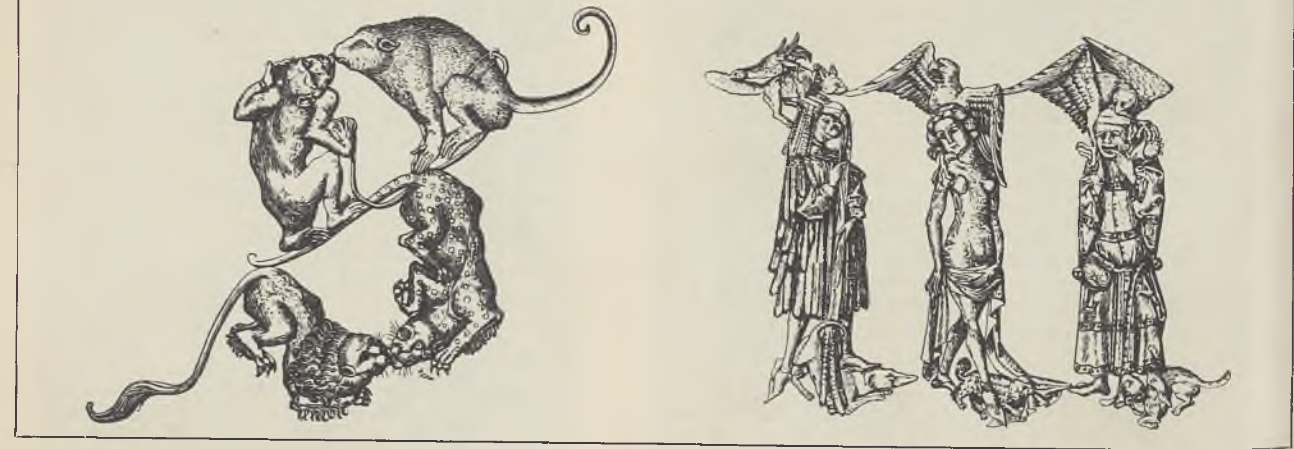


Abb. 24 u. 25. Die Buchstaben S und M aus einem gotischen Figuren-Alphabet. Nach dem Kupferstich des deutschen Meisters E. S. von 1466.

Abbildungen der Tafel 43: Abb. 1—4. Buchstaben und Ziermotive aus Handschriften des XIV. Jahrh. Abb. 5—13. Ziermotive aus Handschriften des XV. Jahrh. — Abb. 1, 5 u. 6 aufgenommen von Maler P. Haaga nach Miniaturen in der Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart. Abb. 12 aufgenommen von Professor Händel in Weimar. — Das Übrige nach: Humphreys and Jones, The illuminated Books of the middle ages; Wyatt, The art of Illuminating as practised in Europe from the earlist times.



MANUSKRIPTMALEREI.



Abb. 22. Gemalte Leistendecke aus dem Kapitelsaal des ehemaligen Zisterzienserkloster Kappel am Albis (Kt. Zürich). XV. Jahrh. Jetzt im Schweizer. Landesmuseum zu Zürich.

Gotisch

Wand- und Deckenmalerei. Zu Tafel 44

Die Auflösung der Wandflächen gotischer Kirchenbauten in Fenster und Pfeiler entzog der kirchlichen Wandmalerei jener Zeit viele Entfaltungsmöglichkeiten. Figurenreiche Decken- und Wandbilder, zumeist im Chor oder an den beiden Schmalseiten der Kirchenhalle, sind daher verhältnismäßig seltener als Dekorationsmalereien, die fast alle Bauglieder belebten und durch ihre Farbenfreudigkeit die Raumwirkung wesentlich beeinflußten. Die Malereien selbst sind in Süddeutschland zumeist noch formenschwache aber frischempfundene Umrißzeichnungen, die sich, mit leichten, fast schattenlosen Farben gefüllt, von einfarbigem oder gemustertem Grunde abheben. Diesen flächenhaften Umrißstil verläßt die rheinische Wandmalerei am frühesten, um allmählich zu stärkerer Licht- und Schattenverteilung sowie zu räumlicherer Auffassung überzugehen.

Zur wohnlichen Ausstattung wie zum Schmuck der mittelalterlichen Wohn- und Festräume wurden Wandmalereien profanen Inhalts, figürliche Darstellungen aus der Legende, der Sage und dem täglichen Leben zusammen mit Flächen- und Bandmustern mit Vorliebe benutzt. Gleichwohl haben sich in Burgen und Bürgerhäusern nur verhältnismäßig wenig Reste dieser farbenfröhlichen Dekorationskunst erhalten.

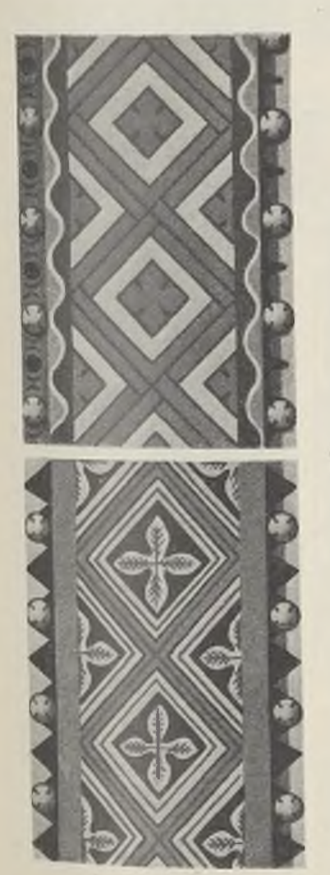


Abb. 23 und 24.



Abb. 27. Malerei vom Gewölbe der Vorhalle des Münsters zu Freiburg in Baden.

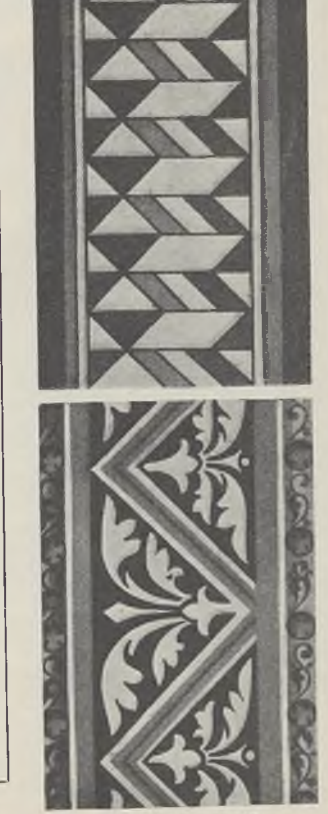


Abb. 25 und 26.

Abb. 23—26. Gemalte Friese in den Bogenleibungen der Kirche Saint-Crépin zu Évron (Mayenne).



Abb. 28. Schablonenmalerei a. d. Kirche v. Cunot. XV. Jahrh.



Abb. 29. Stoffartige Wandmalerei aus der Kathedrale zu Nevers. XV. Jahrhundert.



Abb. 30. Schablonenmalerei a. d. Kirche v. Cunot. XV. Jahrh.





Abb. 31 und 32. Schablonenmalereien auf Holzfriesen der Kirche Saint-Pierre-le-Moutier. XV. Jahrh.

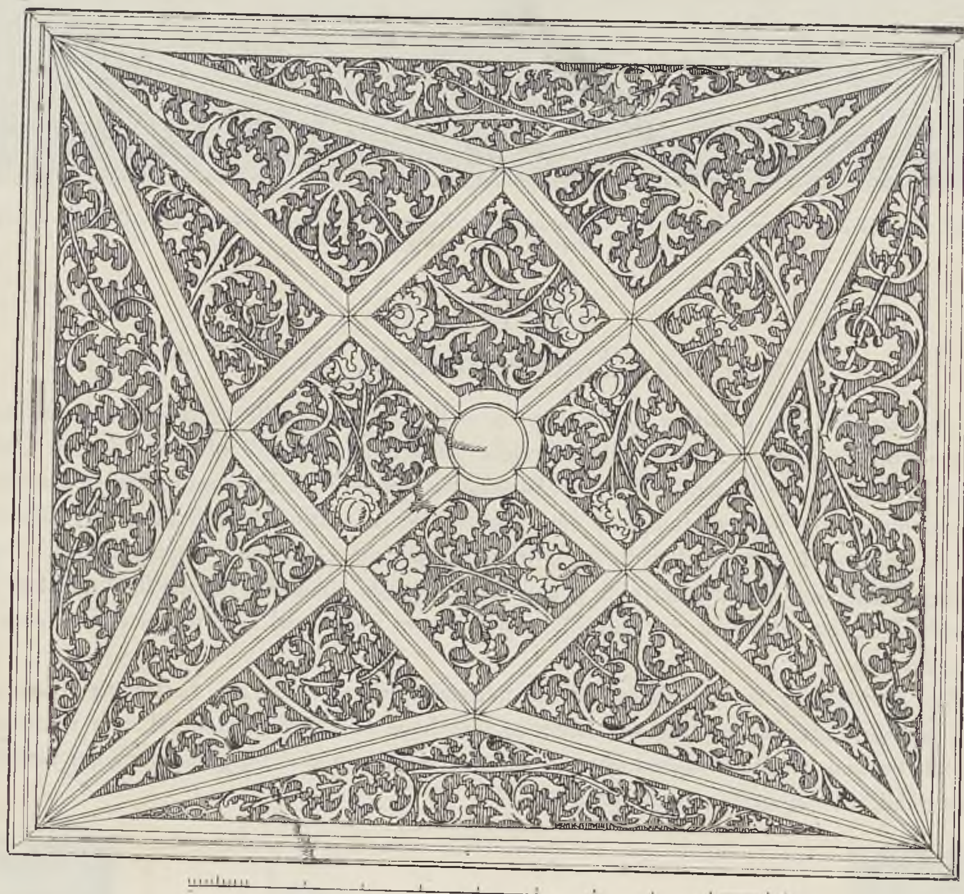


Abb. 33. Untersicht des Holzbaldachins vom Abtsstuhle in der Klosterkirche zu Blaubeuren. XV. Jahrhundert. (Vergl. Abb. 2 der Tafel 44.)

Abb. 34 und 35. Schablonenmalereien auf Holzfriesen der Kirche Saint-Pierre-le-Moutier. XV. Jahrh.



Abb. 36. Fries auf einem Gewölbebogen der Kirche zu Romans (Drôme). XIII. Jahrh.



Abb. 37 u. 38. Wand- u. Säulenbemalungen in der Kirche zu Romans (Drôme). XIII. Jahrh.

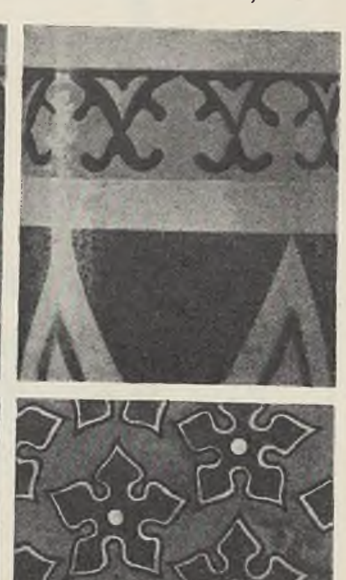


Abb. 39 u. 40. Wand- u. Säulenbemalung i. d. Jakobinerkirche z. Agen (Lot et Garonne). XIII. Jhrh.



Abb. 41. Fries auf einem Gewölbebogen der Kirche zu Romans (Drôme). XIII. Jahrh.

Nach: P. Gelis-Didot et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle.

Abbildungen der Tafel 44: Abb. 1. Von einem Stammbaum in der Hospitalkirche zu Stuttgart. Abb. 2. Einzelheit der Abb. 33. Abb. 3 u. 4. Aus der Kirche zu Brauweiler (XV. Jahrh.). Abb. 5. Aus der Kapelle zu Ramersdorf (XIV. Jahrh.). Abb. 6 u. 7. Aus dem Musikzimmer im Stiftsgebäude von St Peter zu Fritzlar (XV. Jahrh.). Abb. 8. Aus der Jakobinerkirche zu Agen (XIII. Jahrh.). Abb. 9 u. 10. Aus d. Sainte-Chapelle zu Paris (XIII. Jahrh.). Abb. 11—21. Aus der Oberkirche und Unterkirche S. Francesco zu Assisi. — Nach: Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden; Endell, Zeitschrift für Bauwesen; Calliat, Encyclopédie d'Architecture.



WAND- UND DECKEN-MALEREI.



Abb. 9. Groteske, entworfen und gestochen von Zoan Andrea. (Anfang des XVI. Jahrhunderts.)

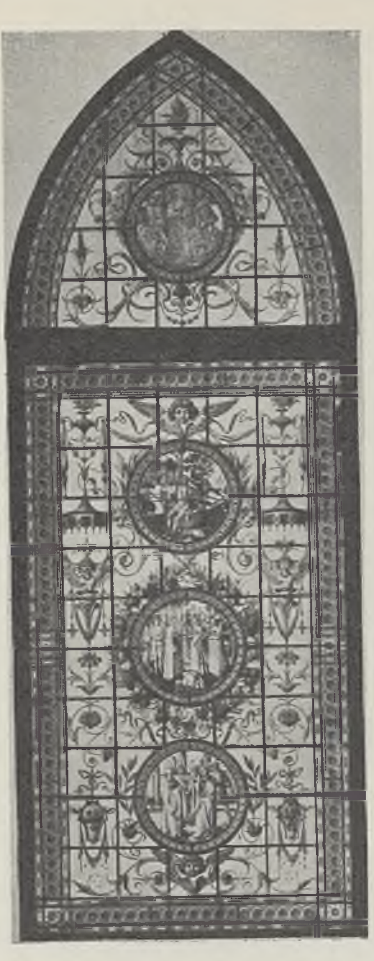


Abb. 10. Glasgemälde aus dem Castello di Vincigliata bei Florenz. (Ende des XV. Jahrhunderts.)



Abb. 11. Groteske, entworfen und gestochen von Zoan Andrea. (Anfang des XVI. Jahrhunderts.)

Italienische Renaissance

Glasmalerei. Zu Tafel 45

Die italienische Glasmalerei, die ihre technische Belehrung zur Zeit der Gotik aus Frankreich oder Deutschland erhielt, arbeitete formal gleichwohl von Anfang an völlig selbständig und schloß sich ziemlich eng an die Formengebung der gleichzeitigen Wandmalerei an. Die zunehmenden Fortschritte in der technischen Herstellung von Glasgemälden erleichterten den bewußten Zusammenhang dieser Kunst mit der Wand- und Tafelmalerei und erlaubten ganze Bilder in Schmelzfarben auf dem Glasgrund auszuführen. Die hervorragendsten Meister wie Ghiberti, Donatello, Filippino Lippi u. a. lieferten die Entwürfe, die dann von technisch hocherfahrenen Glasmalern ausgeführt wurden.

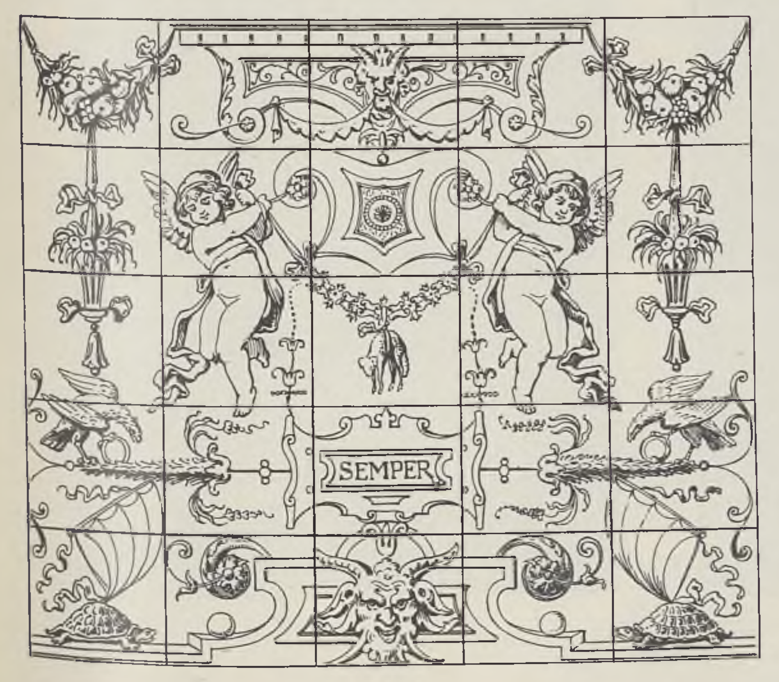
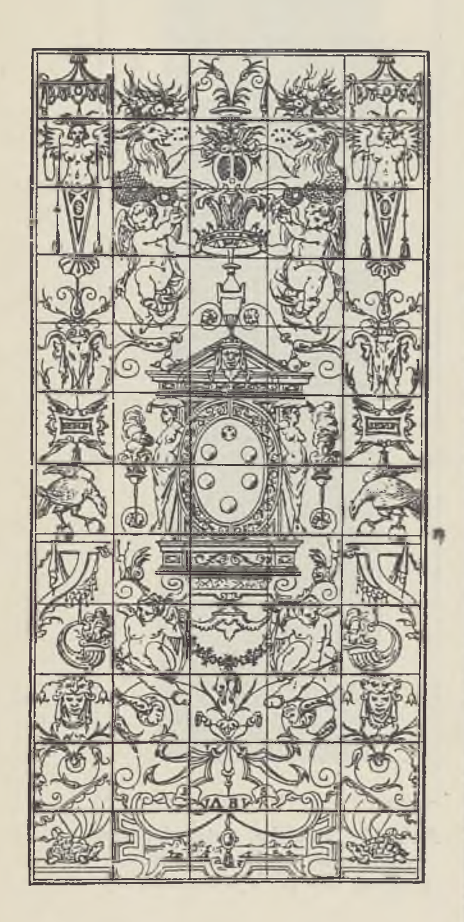


Abb. 12. Von einem Fenster der Biblioteca Laurenziana in Florenz von Giovanni da Udine (1494—1564).



Abb. 13. Panneau, entworfen und gestochen von Antonio Tempesta von Florenz (1555—1630).

In der Hochrenaissance finden sich neben Glasgemälden mit figürlichen Kompositionen auch Fenster mit ornamentalen Dekorationen in hellen, lichten Farben; so jene dem Giovanni da Udine zugeschriebenen Groteskenfenster in einem Hofe der Certosa bei Pavia und in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz (Abbildungen 14—18).





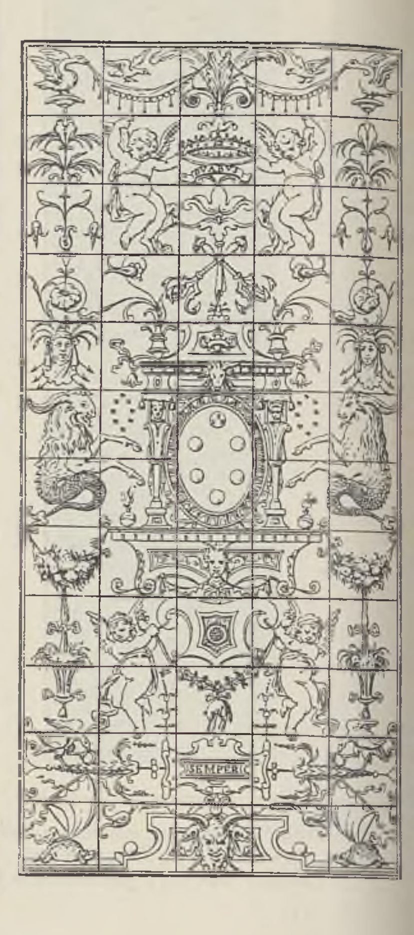


Abb. 14—16. Glasgemälde mit Grotesken von Giovanni da Udine (1494—1564) aus der Biblioteca Laurenziana zu Florenz.





Abb. 17 und 18. Glasgemälde aus der Certosa bei Pavia aus dem Jahre 1560; wahrscheinlich von Giovanni da Udine (1494—1564).

Abbildungen der Tafel 45: Abb. 1. Glasgemälde aus dem Nationalmuseum im Bargello zu Florenz, aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Abb. 2—8. Glasgemälde aus der Certosa bei Pavia, aufgenommen von Professor Borkhardt und Architekt Eckert, Stuttgart.


IN LOCO ES
DEMONSTR
EDIFICA
1560





Abb. 18 und 19. Fußbodenplatten aus S. Caterina in Siena.

Italienische Renaissance

Fayenceplatten

Zu Tafel 46

Die eigentlichen Fayencen sind Töpfereien aus natürlichem porösem Ton mit undurchsichtiger weißer oder gefärbter Zinnglasur. Diese Technik, die zuerst im Orient ausgeübt und zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde (vergl. die Tafeln 18, 19, 22 und 27, auf denen persische, arabische und maurische Fayencearbeiten dargestellt werden), kam mit dem Islam durch die Mauren nach Spanien und von dort über Majorka nach Italien, wo sie bei der Herstellung von Majolikaarbeiten zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet worden ist (vergl. Tafel 55 und den dazugehörigen Text, S. 119 u. 120). Von Italien aus verbreitete sich die Fayencetechnik über ganz Europa und blieb für bauliche wie sonstige Gebrauchszwecke die bevorzugteste Art der Kunsttöpferei, bis sie um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts durch Porzellan und Steingut verdrängt wurde.

Die zum Belage von Wände und Fußböden zur Zeit der italienischen Renaissance vielfach benutzten Fayenceplättchen erhielten in Rücksicht auf das Material und die Herstellungstechnik entweder geometrische Muster oder einfache aber klare, an byzantinische und orientalische Vorbilder erinnernde Ornamente, deren Wirkung durch die sorgfältig abgewogene Zusammenstellung der zur Verwendung kommenden Farben noch gesteigert wird. Üppigeren Schmuck zeigt der in Abbildung 25 (S. 102) dargestellte Teil eines Majolikafußbodens aus dem Oratorium der heiligen Katharina zu Siena, dessen Ornamentmotive sich durch überraschende Reichhaltigkeit auszeichnen.

Durch die Fabrikation solcher Fußboden- und Wandplatten erlangten die Werkstätten der Familie della Robbia besondere Berühmtheit.





Abb. 20 und 21. Fußbodenplatten aus S. Caterina zu Siena.
Nach: Schoop, Italienische Flachornamente.



Abb. 22. Fußbodenplatte aus dem Dom zu Pisa.



Abb. 23. Fußbodenplatte aus S. Caterina zu Siena.

Abb. 24. Fußbodenplatten aus dem Oratorium der heil. Katharina zu Siena.







Abb. 25—27. Fußbodenplatten aus S. Miniato zu Florenz. (XII. Jahrhundert.)
Nach: Schoop, Italienische Flachornamente.

Abbildungen der Tafel 46: Abb. 1, 6, 9, 11—15. Bekleidungsplatten an den Wänden des Treppenhauses im Hause Nr. 16 in Via Luccoli in Genua. Abb. 2, 3, 4, 5, 7, 8 und 10. Bekleidungsplatten an den Wänden des Treppenhauses im Hause Nr. 10 in Via S. Matteo zu Genua. Abb. 16 und 17. Fußbodenplatten aus S. Petronio zu Bologna. — Aufgenommen von Professor Borkhard, Stuttgart.



FAYENCE-PLATTEN.

Italienische Renaissance

Fassadenmalerei

Zu Tafel 47

Der Ursprung der Fassadenmalerei ist wohl auf die Darstellungen von Madonnen und Heiligen, auf die Anbringung von Hauszeichen und Wappen sowie auf die Farbengebung der Putzflächen zurückzuführen, womit man schon seit den ältesten Zeiten in allen Ländern, in denen das Klima dies zuließ, die Mauerflächen privater und öffentlicher Gebäude ausstattete und hervorzuheben wußte.

Daraus entwickelte sich mit der zunehmenden Gewandheit in der Ausübung der Technik und der wachsenden Freude an Zierformen und Farbigkeit in Italien namentlich zur Zeit der Renaissance die Sitte, ganze Fassaden, ja oft ganze Gebäudereihen oder Gassen, mit fortlaufendem gemaltem Schmuck zu versehen. Und da die bedeutendsten Künstler die Gelegenheit, ohne Beschränkung groß und monumental und für die ganze Bevölkerung sichtbar zu schaffen, mit Eifer aufgriffen, entstanden zahlreiche Werke von vorbildlicher Schönheit.

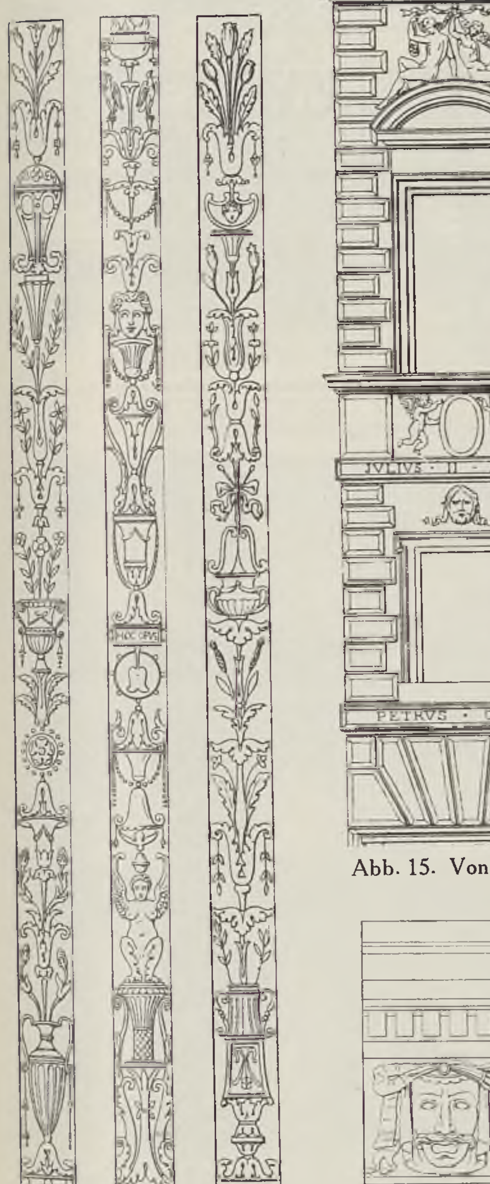


Abb. 12—14. Pilasterverzierungen vom Palazzo della Cancellaria zu Rom.

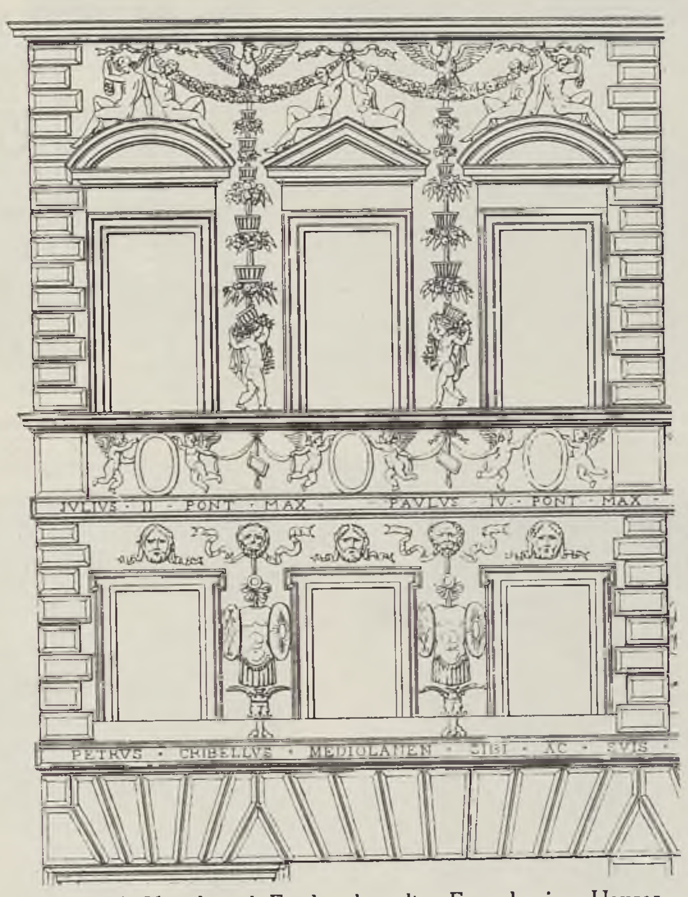


Abb. 15. Von der mit Fresken bemalten Fassade eines Hauses in der Via di S. Lucia zu Rom.

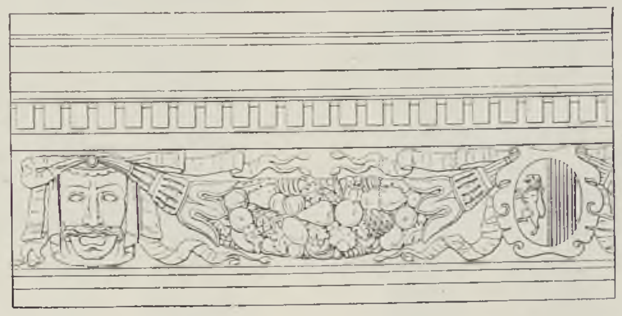


Abb. 16. Dekoration der Hofarkaden eines Palazzo an der Piazza Navona zu Rom.

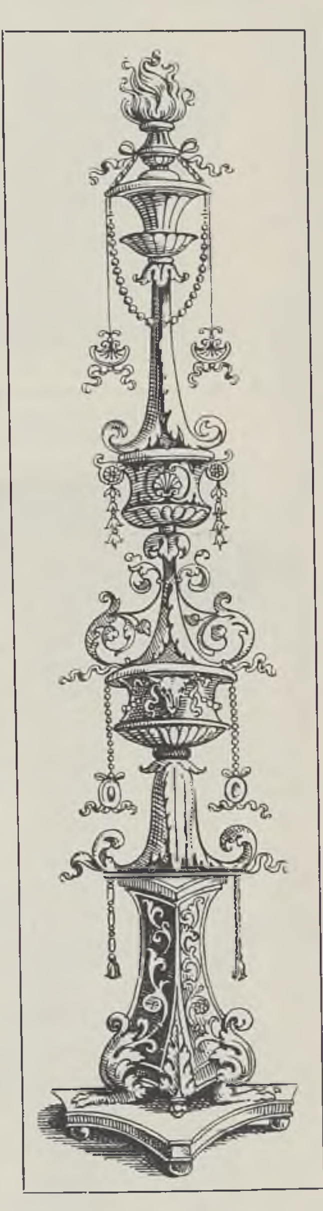


Abb. 17. Dekorativer Kandelaber nach einer Handzeichnung.

Abb. 12—16, 18, 19 u. 21 nach: Letarouilly, Les édifices de Rome moderne.

Dargestellt wird meist eine mehr oder weniger reich dekorativ umgestaltete Architektur, die ihre Formensprache der dekorativen Plastik die Zeit entnimmt (vergl. Tafel 56), ähnlich einer Festdekoration die Fläche überzog und ihre Öffnungen umspannte, sowie durch allerlei figürliche Zutaten, durch religiöse, allegorische, geschichtliche und genreartige Schilderungen, durch Standfiguren, Putten, Medaillons, Tierköpfe, Trophäen, Vasen und Girlanden belebt und ergänzt wurde. Ungemein mannigfaltig ist die Darstellungsart: Vielfarbigkeit, teilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit, Sgraffito, später auch noch reliefartiger Stuck werden getrennt oder in oft überaus reizvollen Kombinationen verwendet.



Abb. 18. Von der Fassade eines Palazzo in der Via Giulio zu Rom mit bronzefarbenen Wandfresken.

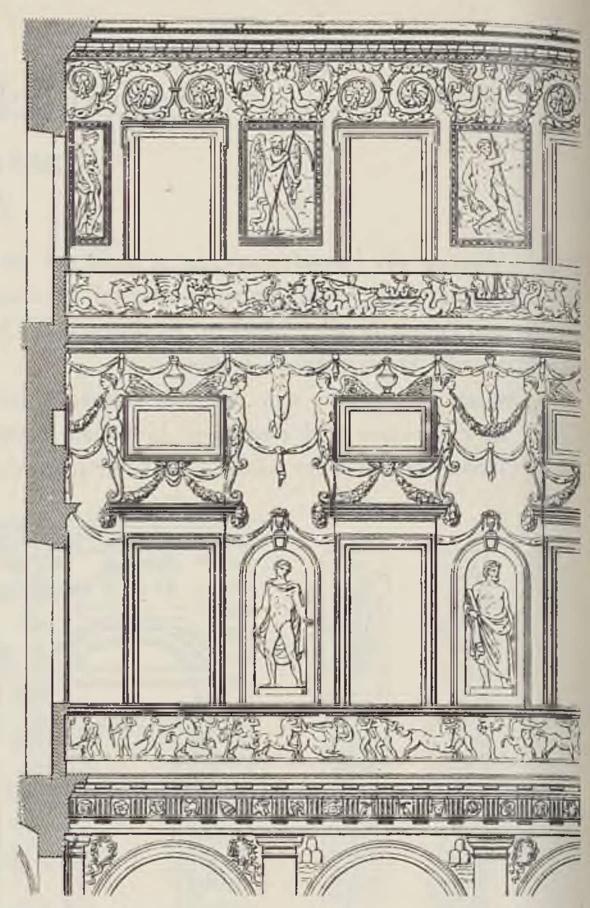


Abb. 19. Von der Hoffassade des Palazzo Spada an der Piazza Capo di Frero zu Rom.

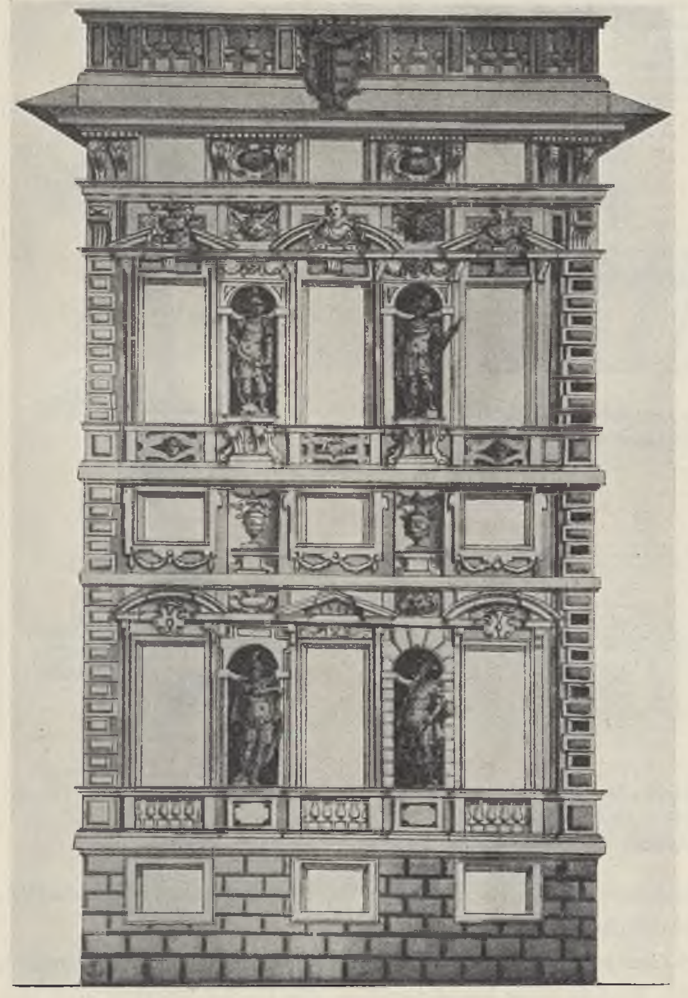


Abb. 20. Fassadenentwurf für einen Palazzo der Familie Negroni. (Nach einer Zeichnung in den Uffizien zu Florenz.)

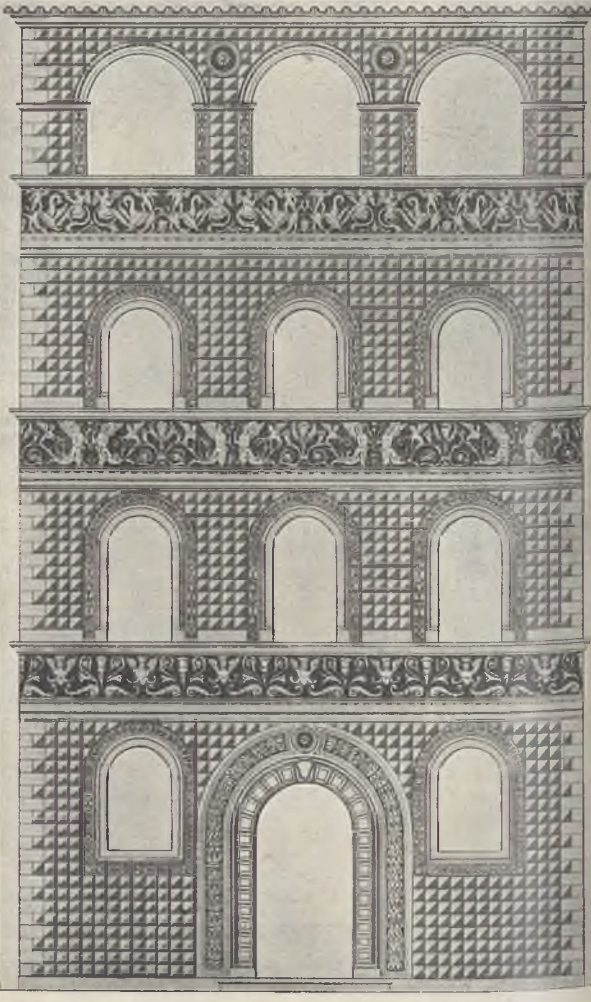


Abb. 21. Sgraffito-Fassade eines Hauses im Vicolo del Governo Vecchio zu Rom.

Abbildungen der Tafel 47: Abb. 1—7. Von der Fassade eines Hauses in Genua (Via San Matteo No. 10). Abb. 8. Hoffassade der „Casa Taverna" in Mailand. Abb. 9—11. Hoffassade des Palazzo Piccolomini in Pienza (aufgenommen von Prof. Borkhard, Stuttgart). — Das Übrige nach: Reinhardt, Palastarchitektur v. Oberitalien u. Toscana. Bd. II: Genua; Gruner, Specimens of ornamental Art.



FAÇADEN-MALEREI.



Abb. 14. Intarsiafüllung vom Chorgestühl des Domes zu Genua. — Nach: Meurer, Italienische Flachornamente.

Italienische Renaissance

Intarsien. Zu Tafel 48

Musivische Arbeiten aus Holz und Elfenbein waren schon frühzeitig beliebt und wurden zumeist in Venedig wohl in Anlehnung an orientalische Vorbilder hergestellt; doch dienten sonst bis in das XV. Jahrhundert hinein, ausschließlich Schnitzwerk, Vergoldung und Bemalung zur Dekoration des Holzwerks. Die frühesten eigentlichen Intarsien kommen im Chor des Domes zu Siena vor, wo von da ab ebenso wie in Assisi die Technik des Holzmosaiks vor allem gepflegt wurde. Im Verlauf des XV. Jahrhunderts vervollkommnete sich die Holzmosaikkunst mehr und mehr, ihre Verwendungsmöglichkeit nimmt stetig zu, und ihre formale Ausgestaltung erreicht dank der Mitarbeit der hervorragendsten Künstler jener Zeiten ihren Höhepunkt. Auch im ganzen XVI. Jahrhundert wie darüber hinaus wurden Intarsien in Italien hergestellt, doch verlieren die Arbeiten nach 1550 an künstlerischem Wert.

Intarsien wurden wenigstens zur Zeit ihrer Blüte nur selten zum Schmuck profaner Möbel verwendet, desto reichlicher bei der Ausgestaltung kirchlicher Einrichtungsgegenstände, vor allem bei den noch zahlreich erhaltenen Chorgestühlen. Neben rein flächenhaften Ornamenten, deren formale Durchbildung den in der Baukunst der Zeit angewendeten Motiven entspricht, kommen auch Architekturen, Stilleben und figurale Schilderungen vor; doch übertreffen die ornamentalen Kompositionen die übrigen Darstellungen weitaus an zweckmäßiger Schönheit. Das vegetabilische Ornament, gut stilisierte Pflanzen, wie Rose, Lilie, Nelke oder Eiche, Palme und Lorbeer mit Früchten aller Art, mit Füllhörnern, Fruchtkörben und Schalen wechseln mit konventionelleren, meist um Vasen und Kandelaber als Achsen gruppierten Kompositionen, bei denen der Akanthus mit den mannigfaltigsten Blattbildungen vorherrscht. Auch Embleme, Waffen, Geräte, Musikinstrumente und Schilde, wie Tier- und Fratzengestalten, phantastische Gebilde und Putten werden zur Bereicherung der Ornamente benutzt. Fehlte es auch bereits am Ende des XV. Jahrhunderts nicht an Versuchen plastisch Wirkendes zur Darstellung zu bringen, blieben die Künstler doch zumeist noch innerhalb der zulässigen Grenzen; die Intarsia blieb Flachornament, für das sie der allein richtige Ausdruck ist. Später allerdings wird die Tendenz Licht- und Schattenwirkungen zu erzielen, ausschlaggebend. Ornamentale Darstellungen werden durch figurale Kompositionen



Abb. 15.

Abb. 17.



Abb. 16.

Abb. 18.

Abb. 15—18. Intarsiafüllungen an den Rückwänden des Chorgestühls in S. Maria in Organo zu Verona. 1499 von Fra Giovanni da Verona (1469—1537) verfertigt.

oder ganze Gemälde in Holzmosaik verdrängt, während an den umrahmenden Gliedern an Friesen und Pilastern stark reliefierte Schnitzereien den Intarsien vorgezogen werden.

Die Technik der Herstellung ist heute noch dieselbe wie in den ältesten Zeiten. Die Zeichnung des Ornaments wird auf ein dünnes Holzblatt geklebt, das zur Verwendung bestimmte Fournier fest darunter gepreßt und dann die Kontur der Zeichnung mit der Laubsäge aus beiden Holzplatten ausgesägt. So entstehen zwei sich ergänzende Ausschnitte, die mit ihren Rückseiten auf ein meist weiches Blindholz aufgeleimt werden. Die Kontur erhält trotz der





Abb. 19 und 20. Intarsiafüllungen an den Rückwänden des Chorgestühls in S. Maria in Organo zu Verona. 1499 von Fra Giovanni da Verona (1469—1537) verfertigt.



Abb. 21 und 22. Von einer Türe im Saale des Cambio zu Perugia.



Abb. 23. Von einer Türe im Saale des Cambio zu Perugia.



Abb. 24. Von den Sakristeischränken in der Kirche S. Croce zu Florenz.



Abb. 25 und 26. Aus der Confraternità S. Benedetto Bianco und der Badia zu Florenz.



Abb. 27. Intarsia von den Sakristeischränken in der Confraternità S. Benedetto Bianco zu Florenz.
Nach: Teirich, Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance.

geringen Dicke der Fourniere durch den Abfall der Spähne eine gewiße Breite, die als Fuge heute verpönt wird, in alten Zeiten aber künstlerisch mitverwendet worden ist; auch die Flächen selbst werden bisweilen durch eingeritzte Zeichnungen detailliert oder namentlich in späterer Zeit durch Brennen schattiert. Die angewendeten Holzarten zeigen alle Farbentöne von Gelb bis Braun und Schwarz. Ursprünglich fanden zumeist Birn-, Nußbaum- und Ahornhölzer Verwendung, später wurde auch anderes, selbst überseeisches Holz benutzt und durch Beizen oder Tränken mit Säuren und Pigmenten die natürliche Farbenskala möglichst erweitert.

Abbildungen der Tafel 48: Abb. 1. Vom Chorgestühl in S. Anastasia zu Verona. Abb. 2. Vom Sockel der Sakristeischränke in S. Maria in Organo zu Verona. Abb. 3—7. Vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona. Abb. 8. Vom Chorgestühl in Monte Oliveto maggiore. Abb. 9 u. 10. Vom Chorgestühl in S. Petronio zu Bologna. (Grund der Mittelfelder schwarz.) Abb. 11—13. Vom Chorgestühl in der Certosa bei Pavia (bei Abb. 12 Grund schwarz). — Abb. 1—13 nach Aufnahmen von Prof. Borkhard, Stuttgart.



3.



2.



4.



6.



5.



9.



1.



10.

7.



8.



H. Dolmetsch. 13.



12.



11.

INTARSIEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

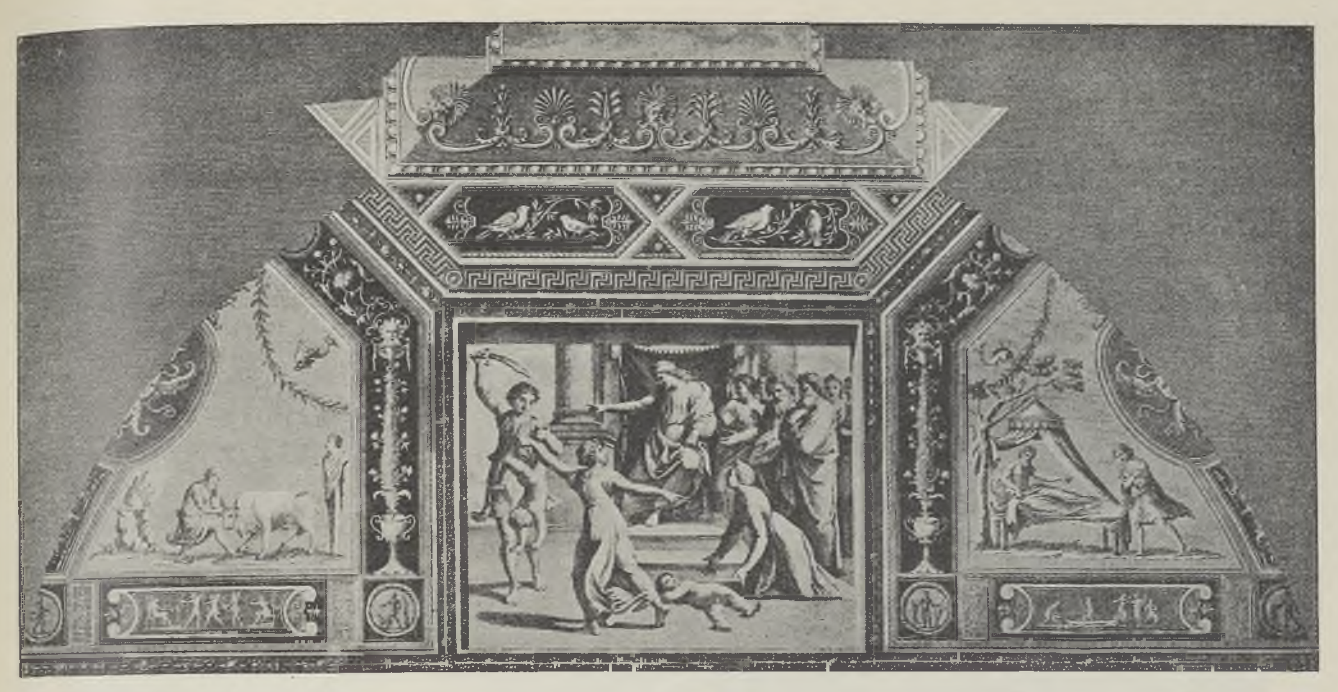


Abb. 13. Deckenfeld aus den Raffaelschen Loggien im Vatikan zu Rom. — Nach den Kupferstichwerken über die Raffaelschen Loggien.

Italienische Renaissance

Deckenmalerei. Zu Tafel 49

Wie die Wandmalerei, so hat auch die Deckenmalerei der italienischen Renaissance den Zweck, die Architektur nicht nur zu beleben, sondern auch wesentlich zu ergänzen und zu bereichern. Der Architekt begnügte sich, die Grundlinien anzugeben, auf denen dann der Dekorationskünstler sein Werk aufzubauen hatte. Und da diese Flachdekorationen von Anfang an von künstlerisch geschulten Kräften, von den Freskomalern selbst zusammen mit ihren Gemälden ausgeführt wurden, wird nicht nur das aus früheren Kunstzeiten überlieferte Gut bewahrt, sondern auch

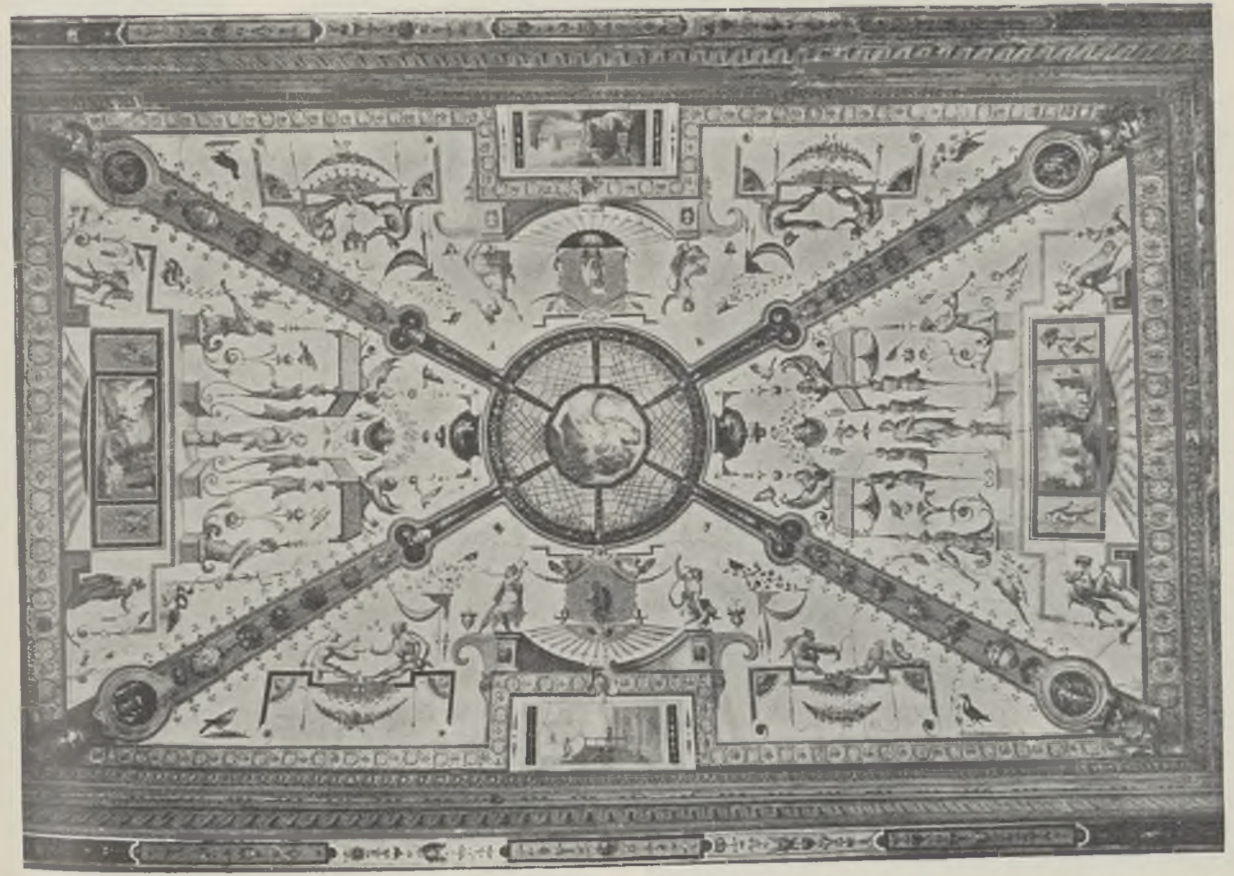


Abb. 14. Deckenmalerei aus einem Gang der Uffizien zu Florenz. — Nach einer Photographie.

durch neue Errungenschaften vermehrt. Rahmen, Friese und Profile, die die Gemälde von einander trennen, wurden aufgemalt, alle architektonischen Glieder, die Gurten der Gewölbe, die Gesimse und Gewände mit Malereien, mit Kränzen, Fruchtschnüren, Medaillons und Grotesken geschmückt, kräftig in der Farbe, auf goldenem oder dunkelem Grund, hellfarbig auf Weiß. Wo bildliche Darstellungen fehlen, beleben gemalte Kassetten oder Rosetten, eingefaßt von geometrischen Ornamenten, die Deckenflächen; auch Stuckdekorationen werden oft täuschend mit dem Pinsel nachgeahmt.

Neben freier Verwendung antiker Motive herrscht frischer Naturalismus, stets aber bleiben die einzelnen Bauglieder als solche kenntlich und nie, selbst nicht beim üppigsten Reichtum dekorativen Schmucks, wird gegen die Vorherrschaft der Architektur anzukämpfen versucht. An Stelle der farbigen Flächenornamente tritt auch häufig das Stuckrelief, das später mit Vorliebe weiß gelassen und nur durch Goldlinien belebt wird.



Abb. 15. Deckenmalerei in einem Gang der Uffizien zu Florenz. — Nach einer Photographie.





Abb. 16 und 17. Gewölbemalereien aus der Villa Madama bei Rom. Nach Photographien.

Abbildungen der Tafel 49: Abb. 1—4. Vom Chorgewölbe in S. Maria del Popolo zu Rom. (Von Pinturicchio.) Aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart und H. Weinhold, Dresden. Abb. 5. Aus einem der Borgia-Zimmer im Vatikan, Rom. Abb. 6, 8 und 9. Muster von Gewölbefeldern der Certosa bei Pavia. Abb. 7 und 10. Bordüren um diese Gewölbefelder. Abb. 5—10 aufgenommen von Professor Borkhard, Stuttgart. Abb. 11 und 12. Medaillons von den Gewölbefeldern in S. Francesco zu Lodi, entnommen aus: Gruner, Specimens of ornamental art.



DECKEN-MALEREI.

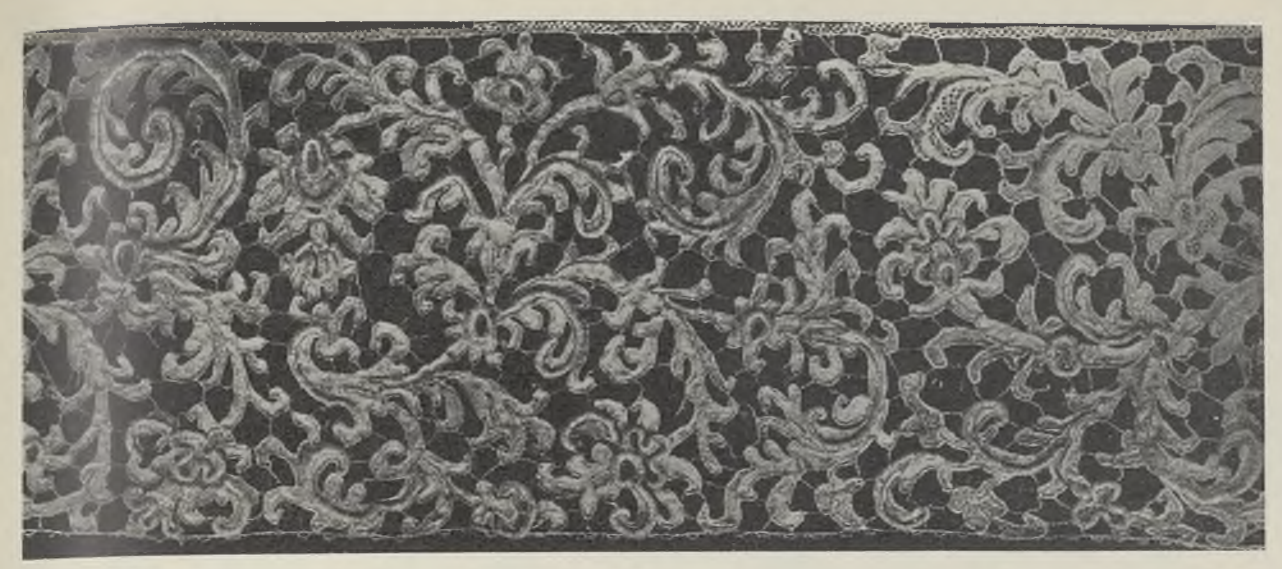


Abb. 14. Reliefspitze aus Venedig.
Nach: J. Claesen, Album de l'Exposition de l'art ancien, Bruxelles 1884. La Dentelle.

Italienische Renaissance
Spitzentechnik
Zu Tafel 50

Wo und wann Spitzen im eigentlichen Sinne zuerst hergestellt wurden, läßt sich nicht nachweisen; doch scheint die Fabrikation dieser durchbrochenen Ausläufer dichterer Gewebe am frühesten in Italien besonders in Venedig betrieben worden zu sein. Allerdings lassen sich die beiden Haupttechniken der Spitze, die Näh- und Klöppelarbeit, die sich aus der Stick- und Netzarbeit sowie aus der Posamenterie entwickelten, bereits vor dem Vorkommen der Spitze in modernem Sinne nachweisen; aber erst in der Renaissancezeit, als die Weißwäsche größere Bedeutung erlangte, wird die anfangs noch farbige und erst später ausschließlich weiße Spitze häufiger. Derartige Spitzen der Frührenaissance sind zumeist geometrisch gemustert mit kreisförmigen oder diagonalen Gliederungen (punti a reticella); doch werden bisweilen auch Tier- und Menschenfiguren eingefügt und den Durchbrüchen kleine genähte oder geklöppelte Zacken angeschlossen. In der späteren Renaissancezeit überwiegen Pflanzenmotive mit durchgehenden Ranken, die um die Mitte des XVII. Jahrhunderts vorherrschen und im Relief immer kräftiger werden. Modern waren damals vor allem die Venetianer Reliefspitzen, bis die Führung in der Spitzenindustrie um 1660—1670 infolge der Bemühungen Ludwig XIV und seines Ministers Colbert an Frankreich übergeht, wo die zunächst von italienischen Arbeiterinnen italienischen Vorbildern nachgeahmten neuen Spitzen auf Befehl des Königs „point de France" genannt wurden.

Bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts entsprach die Nähspitze, die alle Formen scharf und kräftig darzustellen vermag, am besten den damaligen künstlerischen Absichten; dann aber, mit der zunehmenden Vorliebe für Leichtigkeit und Duft der Gesamterscheinung, wurde die Klöppelspitze bevorzugt, die ja auch zur Herstellung der immer mehr an Bedeutung gewinnenden Netzgrunde besonders geeignet war. In Italien scheinen in Venedig Näh- und Klöppelspitzen, in Mailand und Genua vor allem die letzteren hergestellt worden zu sein. Um 1536 kamen dann die ersten Klöppelspitzen aus Italien nach Deutschland und dem Norden, wo insbesondere die Niederlande und die angrenzenden Teile Nordfrankreichs (Alençon, Argentan), gestützt auf die alteinheimische Posamenterie und gefördert durch einen guten Leinenfaden hervorragende Klöppelarbeiten herstellten.



Abb. 15. Genueser Spitze mit leichtem Relief. XVII. Jahrhundert.



Abb. 16. Genähte Spitze des XV. Jahrhunderts aus dem Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.



Abb. 17. Valencienne-Spitze.
Nach: J. Claesen, Album de l'Exposition de l'art ancien, Bruxelles 1884. La Dentelle



Abb. 18.
Reticella-Spitze.



Abb. 19. Genähte Spitzendecke aus Italien. XVI. Jahrhundert.
Im Nordböhmischen Gewerbemuseum, Reichenberg.



Abb. 20.
Italienische Spitze.

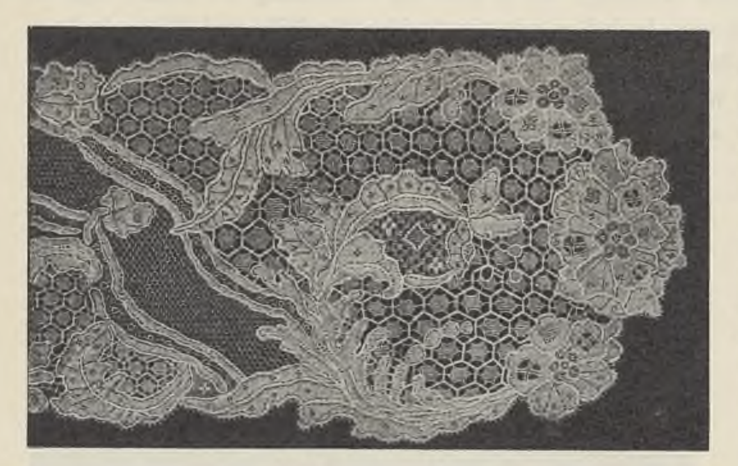


Abb. 21. Genueser Spitze (Argastella).

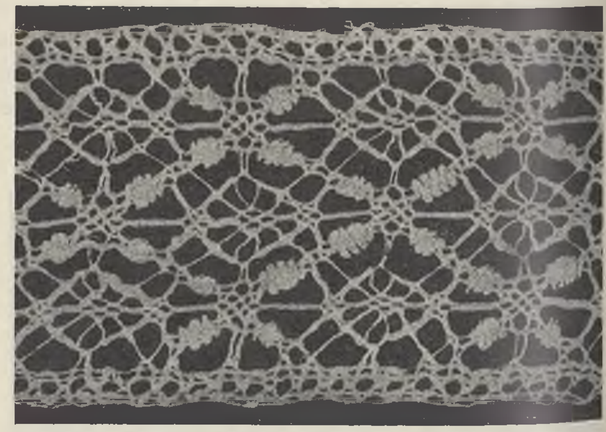


Abb. 22. Italienische Guipure des XVII. Jahrhunderts.

Abbildungen der Tafel 50: Abb. 1, 2 und 3. Venetianische Spitzen. Abb. 4—6. Venetianische Reliefspitzen. Abb. 7 und 8. Venetianische Reliefspitzen mit hochgestellten Blättern. Abb. 9. Roselina-Spitze. Abb. 10. Reticella-Spitze. (Abb. 1—10 genähte Arbeiten.) Abb. 11. Italienische Guipure. Abb. 12. Genueser Kirchenspitze. Abb. 13. Kragen in venetianischer Guipure. (Abb. 11—13 Klöppelarbeiten.) — Abb. 1—13. Spitzenmuster des XVI. und XVII. Jahrhunderts sind nach Kopien reproduziert, die in der vom K. K. österreichischen Staate zur Ausbildung von Spitzenlehrerinnen errichteten Zentral-Spitzenschule zu Wien angefertigt und zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt wurden.



SPITZEN-TECHNIK.



Abb. 11. Aus dem venetianischen Stickmusterbuche „Il Monte, libro secondo" vom Jahre 1540.

Italienische Renaissance

Teppichweberei und Stickerei. Zu Tafel 51

Schon die italienische Bezeichnung „arrazzi" für Bildwebereien, ein Name der auf die Stadt Arras, in der die berühmtesten Teppichwirkereien des Mittelalters geschaffen wurden, zurückzuführen ist, weist darauf hin, daß die italienischen Teppichwebereien in Nachahmung niederländischer und französischer Vorbilder entstanden, ihre Fabrikation also im Gegensatz zur ornamentalen Seidenweberei eine eingeführte Kunst war. Derartige Versuche wurden bereits







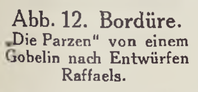


Abb. 12. Bordüre. „Die Parzen" von einem Gobelin nach Entwürfen Raffaels.

Abb. 13. Gobelin nach einem Entwurfe Raffaels im Vatikan zu Rom. Nach: Rouam, L'Art du Tissu.

Abb. 14. Bordüre. „Herkules und Atlas" von einem Gobelin nach Entwürfen Raffaels.

im XV. Jahrhundert an den Fürstenhöfen von Mantua und Ferrara später auch in Siena, in Rom und in Florenz unternommen, mit Hilfe französischer und niederländischer Meister, die aber zumeist nach Entwürfen einheimischer Künstler zu arbeiten hatten. Aber die Seltenheit italienischer Bildwirkereien aus dem Quattrocento und die Tatsache, daß auch die Tapeten, die Raffael für Leo X. entwarf, in Brüssel von Pieter van Aelst (1515—1519) gewebt wurden, läßt doch vermuten, daß es sich bei der Einrichtung italienischer Manufakturen in der Hauptsache nur um Versuche handelte.

Zu fruchtbarerer und technisch vollendeter Produktion entwickelte sich die italienische Bildwirkerei erst in den Zeiten der Hochrenaissance. Damals wurden nach den Entwürfen hervorragender Künstler zumeist Serien von Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, den Heiligenlegenden, der Mythologie wie der römischen Geschichte oder Teppiche mit Monatsbildern und Allegorien angefertigt, daneben aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch kleinere Webereien mit rein dekorativen Grotesken, wie sie auf den Majoliken und Glasmalereien der Zeit vorkommen.

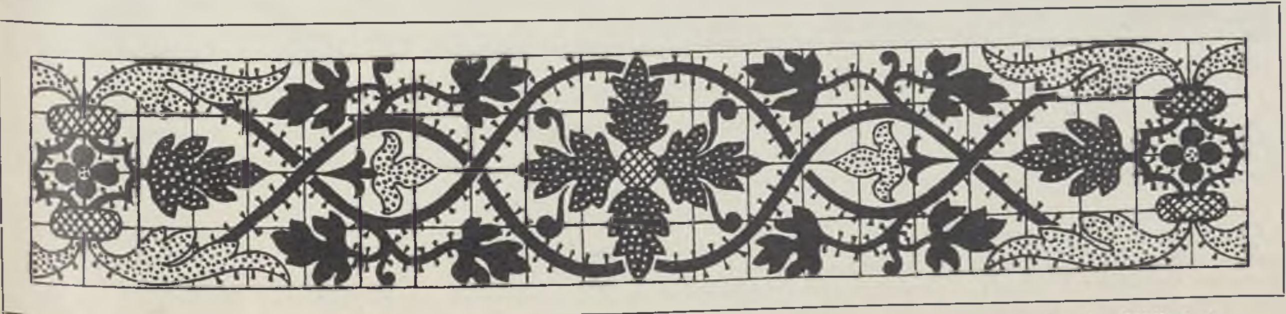


Abb. 15. Aus dem venetianischen Stickmusterbuche „Il Monte, libro secondo" vom Jahre 1540. In der Bibliothek des K. K. Österreichischen Museums zu Wien.

Seidenstickereien in Gold und Silber, zumeist auf rotem Samtgrund und mit Ornamenten, die den gleichzeitigen Webemustern entsprechen, kommen als Besatzstücke für kirchliche Zwecke als Antipendien und Altardecken in Italien auch in der Renaissancezeit häufig vor. Seit dem XVI. Jahrhundert wird aber die Aufnäharbeit der Stickerei vorgezogen, namentlich für profane Zwecke, für Kissen, Decken und Vorhänge.

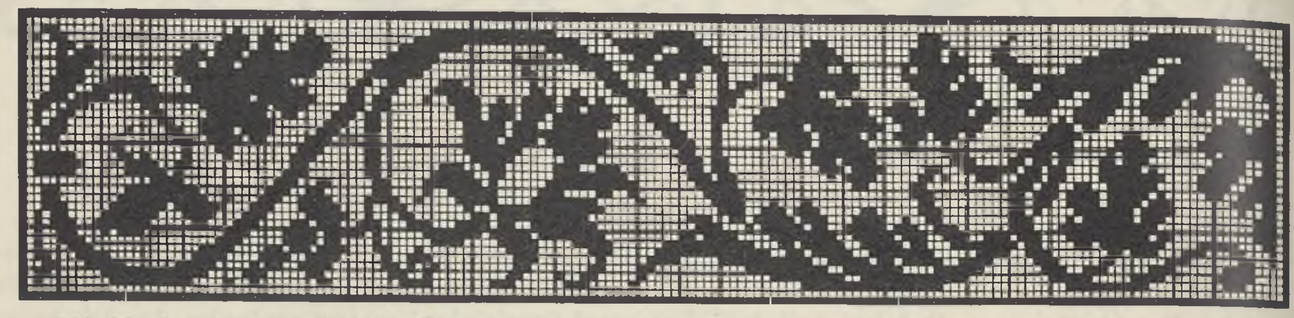
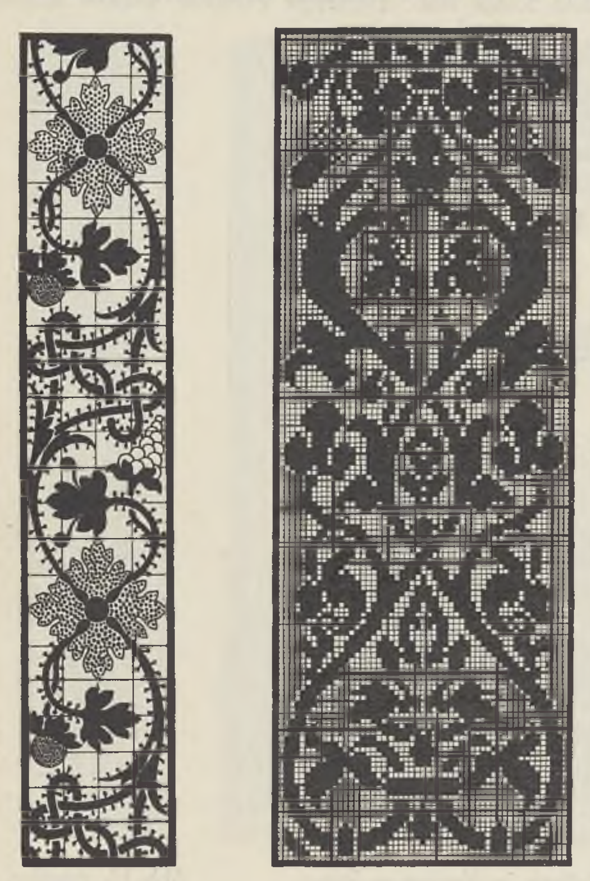


Abb. 16. Aus einem venetianischen Stickmusterbuch vom Jahre 1568 in der Fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek zu Wien.



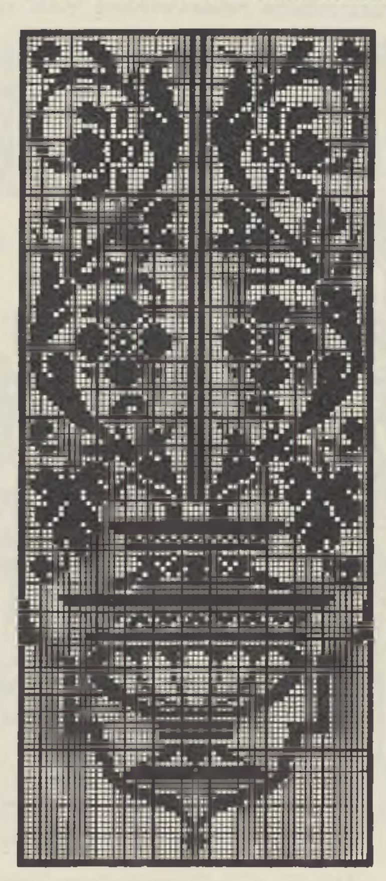




Abb. 17—20. Aus venetianischen Stickmusterbüchern von 1540, 1563 und 1568 in der Bibliothok des K. K. Österreichischen Museums sowie in der Fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek zu Wien.

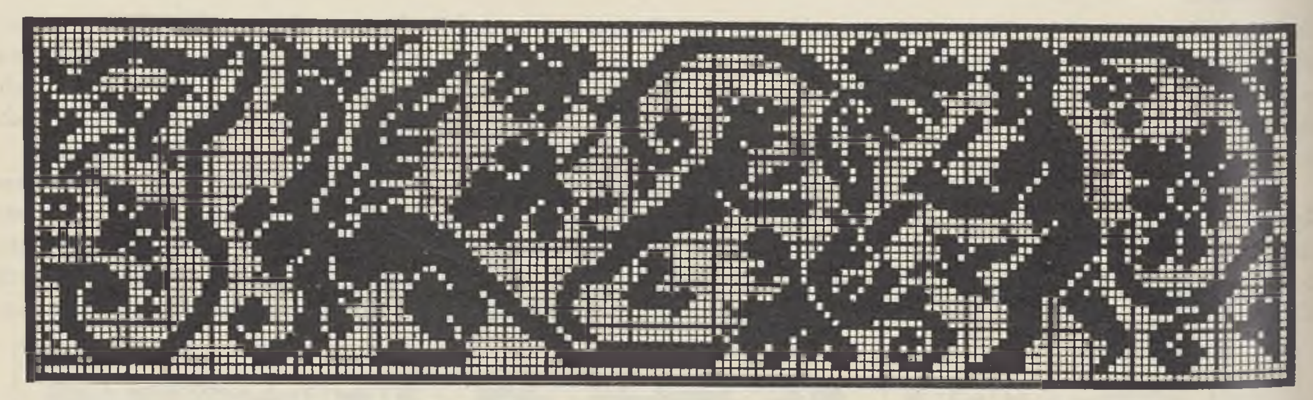


Abb. 21. Aus einem venetianischen Stickmusterbuch vom Jahre 1568 in der Fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek zu Wien.

Die Leinenstickerei, ruhig stilisierte Muster oder orientalisierende Tierdarstellungen in rotem oder blauem Faden, fällt mehr in das Gebiet der Volkskunst und fand vor allem bei Borden und bei der Randverzierung von Tafeltüchern mannigfaltige Verwendung.

Abbildungen der Tafel 51: Abb. 1. Stickerei auf einem Kirchenmantel in S. Croce zu Florenz (einst im Besitz des Erzbischofs Rinuttini in Pisa † 1582). Abb. 2. Gesticktes Samtdeckchen. Abb 3. Gestickte Samtbordüre eines Meßgewandes. Abb. 4. Applikationsstickerei in Seide von einem Meßgewand. Abb. 5. Reliefstickerei in Gold auf Seide von einem Meßgewand. (Abb. 2—5 aufgenommen von Maler P. Haaga in Stuttgart nach Originalen in der Altertümersammlung zu Stuttgart.) Abb. 6 und 7. Applikationsstickerei in Seide auf Damastgrund, nach Dupont-Auberville, L'Ornement des Tissus. Abb. 8. Teppichborde von einem Venetianerbilde in Verona. Abb. 9. Teppichborde von einem Gemälde des Paolo Giolfino im Museum zu Verona. Abb. 10. Teppichborde von einem Gemälde des Moroni in der Alten Pinakothek zu München. (Abb. 8—10 nach: J. Lessing, Altorientalische Teppiche.)



H. Dolmetsch.

STICKEREI UND TEPPICHWEBEREI.



Abb. 16. Gemalter Fries (Gelb auf Blau) in den Loggien des Palazzo Doria zu Genua.

Italienische Renaissance

Sgraffiten und Flachornamente. Zu Tafel 52

Das Sgraffito-Ornament ist kein reines Flachornament, da es auch plastische Dekorationen durch Zeichnungen sowie durch die Farbtöne Schwarz, Weiß und das Grau der Schraffierung nachzubilden bemüht ist. Seine Technik beruht darauf, daß zunächst die zu verzierende Fläche mit dunkelgefärbtem Mörtel bedeckt und dieser wieder mit Kalkmilch übertüncht wird, worauf die gewünschte Zeichnung durch Wegschaben der oberen weißen Schicht und Hervorarbeiten des dunklen Grundes entsteht.

Infolge dieser einfachen Darstellungsart behält das Sgraffito im Gegensatz zu gemalten oder eingelegten Ornamenten mehr zeichnerischen Charakter, kann aber gleichwohl durch maßvolle und geschickte Verteilung von Hell und Dunkel großartige und reiche Wirkungen erzielen.



Abb. 17. Sgraffito von einer Hausfassade zu Florenz.
Nach: Herdtle, Mustergültige Vorlageblätter.

An Sgraffito-Fassaden treten plastische Gliederungen nur selten und spärlich auf; oft wird selbst das Hauptgerippe der Fassadenarchitektur durch Sgraffito-Malerei zum Ausdruck gebracht.

Über die Flachornamentik der italienischen Renaissance wird im Text zu Tafel 56 das nötige gesagt; auch sei auf S. 105 u. 106 verwiesen.



Abb. 18. Teil einer gemalten Pilasterfüllung in S. Maurizio (Monasterio Maggiore) zu Mailand.

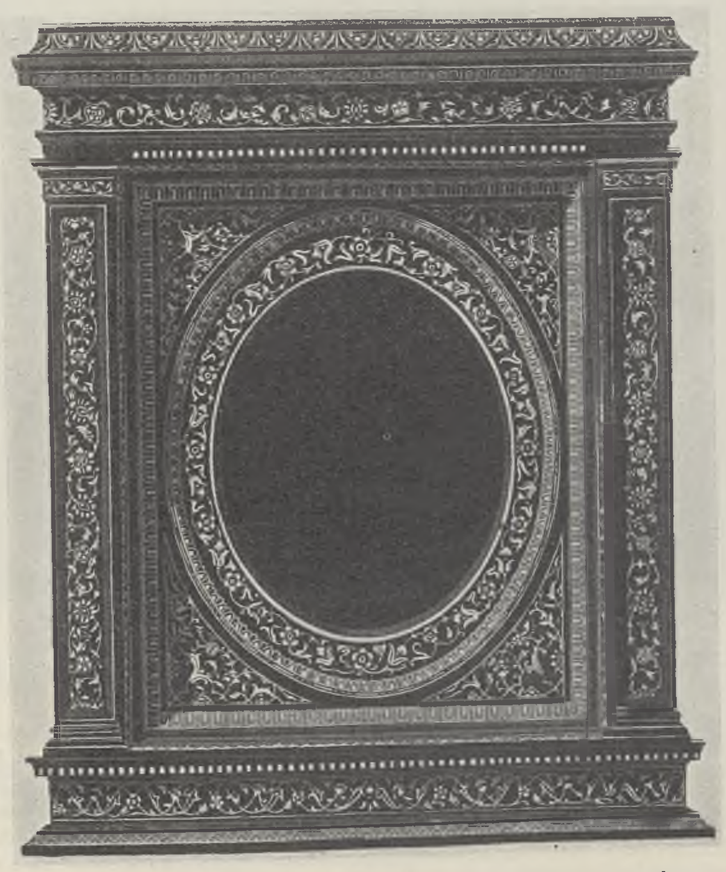


Abb. 19. Bilderrahmen aus dunkelfarbigem Holz mit aufgemalten Goldornamenten. (Zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts.)



Abb. 20. Teil einer gemalten Pilasterfüllung in S. Maurizio (Monasterio Maggiore) zu Mailand.



Abb. 21. Gemalter Fries (Gelb auf blauem Grund) aus den Loggien des Palazzo Doria zu Genua.





Nach: Cordes und Giesenberg, Italienische Renaissance.



Abb. 22—24. Flachgeschnitzte Füllungen von den Rückwänden der Chorgestühle in S. Severino zu Neapel.



Abb. 25. Intarsia vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona.



Abb. 26. Intarsia auf einer Pultfläche des Chorgestühls in der Certosa bei Pavia.
Nach: Meurer, Italienische Flachornamente.



Abb. 27. Intarsia vom Chorgestühl in S. Maria in Organo zu Verona.

Abbildungen der Tafel 52: Abb. 1. Sgraffito an einem Hause Via Giulia No. 82 zu Rom. Abb. 2. Sgraffito vom Hause Via dei Coronari No. 148 zu Rom. Abb. 3. Sgraffito vom Hause Vicolo Calabraga No. 31 u. 32 zu Rom. Abb. 4. Sgraffito von der Vigna alla Via Porto S. Sebastiano No. 27 zu Rom. Abb. 5 u. 6. Sgraffito vom Hause Borgo al vicolo del Campanile No. 4 zu Rom. Abb. 7. Eingelegte Marmorarbeit vom Fußboden des Domes zu Siena. Abb. 8 u. 9. Eingelegte Marmorarbeit von einer Grabplatte in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Abb. 10. Eingelegte Marmorarbeit von einer Grabplatte in S. Croce zu Florenz. Abb. 11. Eingelegte Marmorarbeit einer Grabplatte in der Frari-Kirche zu Venedig. Abb. 12 u. 13. Flachrelief von Grabplatten in S. Maria del Popolo zu Rom. Abb. 14 u. 15. Flachrelief vom Grabdenkmal des Vendramin in S. Giovanni e Paolo Venedig. — Abb. 10—13 aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart; das Übrige nach: Jannoni e Maccari, Saggi di architettura e decorazione italiana. Graffiti e chiaroscuri; Meurer, Italienische Flachornamente.



SGRAFFITEN, MARMOREINLAGEN UND FLACHRELIEFS.

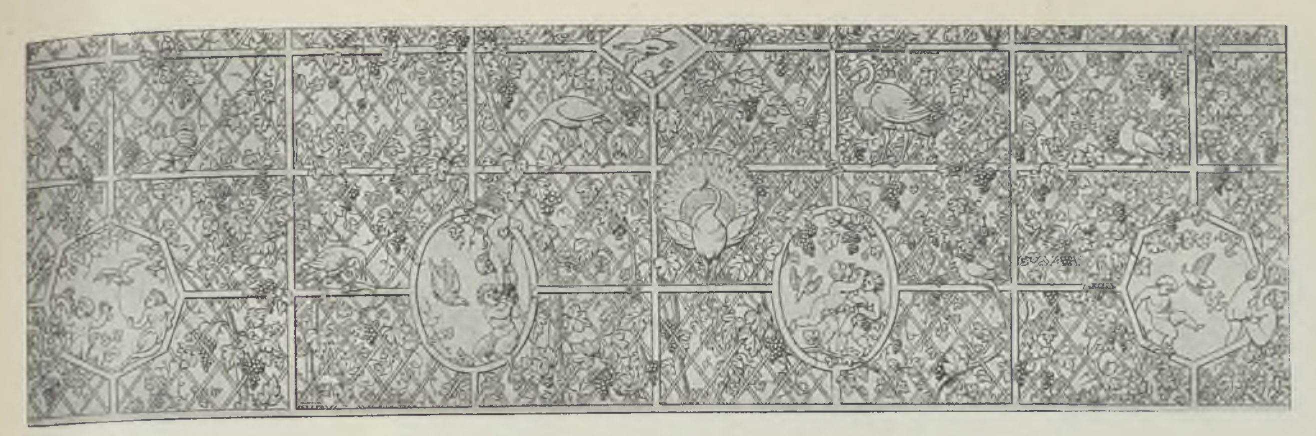


Abb. 5. Gewölbemalerei in der Halle des großen Hofes der Villa di Papa Giulio zu Rom.
Nach: Letarouilly, Edifices de Rome moderne.

Italienische Renaissance

Wandmalerei. Zu Tafel 53

Die Wände der Säle und Zimmer der italienischen Renaissancezeit waren entweder mit Teppichen behängt oder, falls sie nicht großen Freskogemälden Raum boten, mit Scheinarchitekturen und Scheinteppichen bemalt. Der Platz über dem Kamin wurde als Schmuckplatz für Bilder benutzt, die besonders hervorgehoben werden sollten, oder zu Malereien mit irgend welchen Beziehungen auf das Feuer. Über diesen Wanddekorationen und unter der flachen oder gewölbten Decke zogen zumeist breite Friese hin, die, fortlaufend oder durch gemalte oder plastische Tragfiguren unterbrochen, vollfarbig ausgeführte, mythologische, historische oder genreartige Darstellungen enthielten. Friese aus Stuck sind selten; wie überhaupt erst im XV. Jahrhundert Gips oder Stuck hin und wieder zu stärkerer Betonung einzelner Teile der gemalten Dekorationen benutzt wurden. So z. B. in den Fresken von der Legende der heiligen Katharina im Appartamento Borgia des Vatikans (vielleicht von Pinturicchio).

Auch die Freskogemälde erfüllten häufig rein dekorative Zwecke, als einfarbige Sockelbilder, als metallfarbige Medaillons oder als Idealfiguren, die symmetrisch angeordnet auf den Türstürzen ruhen oder allerlei tragende und stützende Funktionen an Wänden und Decken auszuüben haben.

Von ganz besonderem Reiz ist die dekorative Bemalung einzelner Bauglieder zum Teil figürlichen Inhalts, zumeist durch spielende Putten belebt, zum Teil nur ornamental hell auf dunkelm Grunde. Auch die gemalten Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, die zur Einfassung von Fresken oder zu sonstiger Gliederung der Flächen dienten, waren mit Zierformen gefüllt, die schon durch ihre nur hie und da mit etwas Gold belebte Steinfarbe die enge Verwandtschaft mit den gemeißelten Marmordekorationen jener Zeiten erkennen lassen, aber anmutig und elegant stets vorbildlich sind.

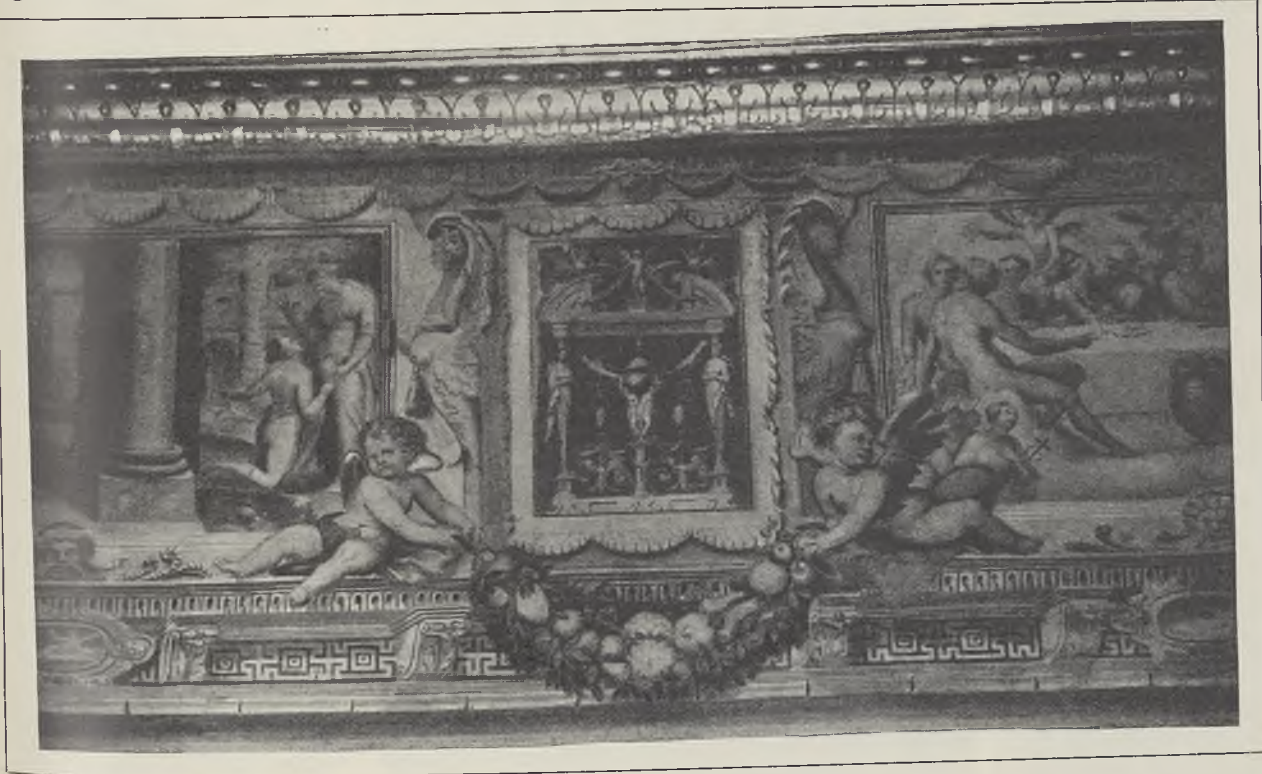


Abb. 6. Wandfries im Saale Pauls III. in der Engelsburg zu Rom.

Abbildungen der Tafel 53: Abb. 1. Deckenmalerei im Palazzo Doria zu Genua. Nach einer Originalaufnahme von Professor Borkhard, Stuttgart. Abb. 2. Pilasterverzierungen aus den Loggien des Vatikans zu Rom. Abb. 3 und 4. Füllungen einer Fensternische im Vatikanischen Museum zu Rom. — Nach: Letarouilly, Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome.



Abb. 7—9. Fries und Pilasterfüllungen aus den Raffaelschen Loggien des Vatikans zu Rom.
Nach dem großen Kupferstichwerke über die Raffaelschen Loggien im Vatikan.

1



HDolmetsch. 3



2.



4.

WAND-u.DECKEN-MALEREI.



Abb. 10. Atlas aus dem Museo d'arte industriale in Mailand. Muster Gold mit Silber auf dunkelrotem Grund.

Italienische Renaissance

Weberei, Marmormosaik und Manuskriptmalerei

Zu Tafel 54

Die italienische Seidenweberei behauptete auch während der Renaissancezeit ihre führende Stellung in Europa. Das Granatapfelmuster und die Reliefwirkungen der reicheren Bindungen, die dem Formengefühl der Renaissance besonders entsprachen, werden weiterentwickelt und mannigfach bereichert, während das früher so überaus beliebte Tiermuster nach der Mitte des XV. Jahrhunderts fast völlig verschwindet; nur kleinere Tiere, besonders Vögel, kommen hin und wieder vor, geschmackvoll zwischen das streng stilisierte vegetabilische Ornament verteilt.



Abb. 11. Randleiste aus einem italienischen Manuskript.

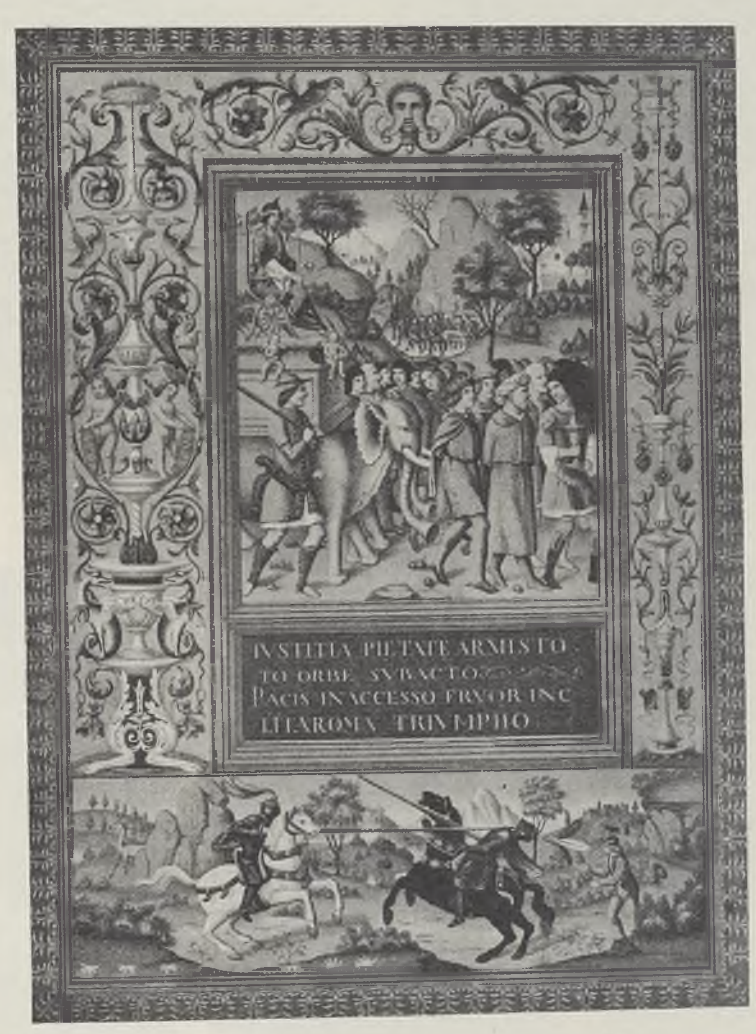


Abb. 12. Eine Seite aus einer italienischen Handschrift aus der Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert. Aufbewahrt in der Nationalbibliothek zu Paris.



Abb. 13. Marmormosaik aus S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Die Motive der zahlreichen Arbeiten in Marmormosaik, die Fußböden und Wände aber auch Tischplatten, Schränke und Kästchen wie andere Tischlerarbeiten zierten, sind zumeist naturalistisch gehalten und entsprechen vollkommen den sonst gültigen Dekorationsformen der Zeit (vergl. den Text zu Tafel 56, S. 121).

Die Buchmalerei wurde auch in Italien durch die Buchdruckerkunst nicht völlig verdrängt. Noch immer liebte man es, selbst gedruckten Büchern von Hand gemalte Titelblätter oder kolorierte Anfangsbuchstaben einzufügen, so daß sich aus dieser späten Zeit viele Beispiele reizvoller Miniaturmalerei erhalten haben.







Abb. 14—16. Geschnittene italienische Samte des XVI. Jahrhunderts.



Abb. 17. Marmormosaik in S. Croce zu Florenz.



Abb. 18. Marmormosaik in S. Marco zu Florenz.

Nach: Teirich, Eingelegte Marmorornamente des Mittelalters und der Renaissance.



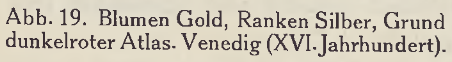


Abb. 19. Blumen Gold, Ranken Silber, Grund dunkelroter Atlas. Venedig (XVI. Jahrhundert).



Abb. 20. Rotgoldener Granatapfelsamt. Aus Norditalien (XV. Jahrh.).



Abb. 21. Goldmuster auf dunkelrotem Atlas. Venedig (XVI. Jahrhundert).

Abbildungen der Tafel 54: Abb. 1—6 Malereien aus verschiedenen Manuskripten. Abb. 7. Samtstoffe in der Altertümersammlung zu Stuttgart. Abb. 8. Bordüre von einem Seidenstoff. Abb. 9. Marmormosaik von einem Tisch jm Nationalmuseum zu München. Abb. 7 und 8 aufgenommen von Maler P. Haaga in Stuttgart. Nach: Humphreys and Owen Jones, The illuminated Books; Wyatt, The Art of illuminating as practised in Europe from the earlist times; Dupont-Auberville, L'Ornement des tissus.



H. Dolmetsch.



Abb. 30. Platte aus der Fabrik zu Gubbio.



Abb. 31. Platte aus der Fabrik zu Deruta.

Italienische Renaissance

Majolikaarbeiten. Zu Tafel 55

Spanische Fayencen mit Metallglanz, die seit dem Mittelalter über Majorka nach Italien eingeführt wurden, nannte man „Majolika“ und übertrug diesen Namen bereits im XV. Jahrhundert auf die italienischen Fayencen verwandter Technik, die hauptsächlich in Faenza (daher der Name „Fayence“) und Urbino, in Castel Duranto und Gubbio, in Deruta in Umbrien, in Caffagiolo, in Siena und in Venedig hergestellt wurden. Es sind Geschirre oder Reliefs aus natürlichem Ton mit Scharffeuermalereien auf undurchsichtiger Zinnglasur, die hauptsächlich als Schaugeräte zum Schmuck der Wohnungen oder Apotheken dienten. Als Erfinder der Zinnglasur gilt Luca della Robbia, der wie noch mehrere andere Glieder dieser Künstlerfamilie besonders durch prächtige Majolikareliefs, sowie Boden- und Wandplättchen Berühmtheit erlangte.



Abb. 32. Relief von Luca della Robbia im R. Museo Nazionale zu Florenz.

Der Auftrag der infolge des nötigen hochtemperierten Feuers auf Blau, Grün, Gelb, Orange und Violett beschränkten Farben auf die ungebrannte noch saugende Glasur erforderte eine sichere und rasche Malerei. Gefäße mit perlartigem Lüster oder dem seltenen Rot verweisen auf bestimmte Meister und ihre Schulen.

In der ersten Blütezeit von 1490 bis etwa 1530 werden bei der dekorativen Ausstattung der Gefäße unter Führung von Faenza Figurenmalereien mit den Ornamenten der Frührenaissance verbunden; doch finden sich auch rein ornamentale Verzierungen. Später, während



Abb. 33. Majolikarelief aus einer Kirche in Città di Castello.



Abb. 34. Majolikarelief von A. della Robbia im R. Museo Nazionale zu Florenz.

der Hochrenaissance etwa von 1530—1560, ist vor allem infolge der Arbeiten der Werkstätten von Urbino die reine Figurenmalerei zum Teil nach Kupferstichen der Schüler Raffaels beliebt, während nach 1560 zu ornamentalen grotesken-artigen Mustern auf weißem Grund zurückgekehrt wird.



Abb. 35. Platte aus der Fabrik zu Deruta.



Abb. 36. Platte aus der Fabrik zu Caffagiolo.



Abb. 37. Majolikakanne mit Grotesken aus der Fabrik zu Urbino. Um 1550.



Abb. 38. Majolikavase aus der Fabrik zu Urbino. Im Nationalmusenm zu Stockholm.

Abbildungen der Tafel 55: Abb. 1. Untere Endigung eines Madonnenreliefs aus der Schule der Robbia. Abb. 2. Flächenmuster am Sakristeibrunnen in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Abb. 3—5. Randverzierungen an Platten aus der Fabrik zu Faenza. Abb. 6. Bauchverzierung einer Henkelvase aus der Fabrik zu Faenza. Abb. 7—9. Profilverzierungen einer Vase aus der Fabrik zu Faenza. Abb. 10. Profilverzierung eines Schreibzeugs aus der Fabrik zu Faenza. Abb. 11—13. Randverzierungen von Platten aus der Fabrik zu Faenza. Abb. 14—19. Randverzierungen einer Platte aus der Fabrik zu Caffagiolo. Abb. 20. Randverzierung einer Platte aus der Fabrik zu Gubbio. Abb. 21—23. Randverzierungen einer Platte aus der Fabrik zu Urbino. Abb. 24—27. Verschiedene Gefäße aus der Fabrik zu Urbino Abb. 28. Platte aus der Fabrik zu Pesaro. Abb. 29. Randverzierung einer Platte aus der Fabrik zu Pesaro.

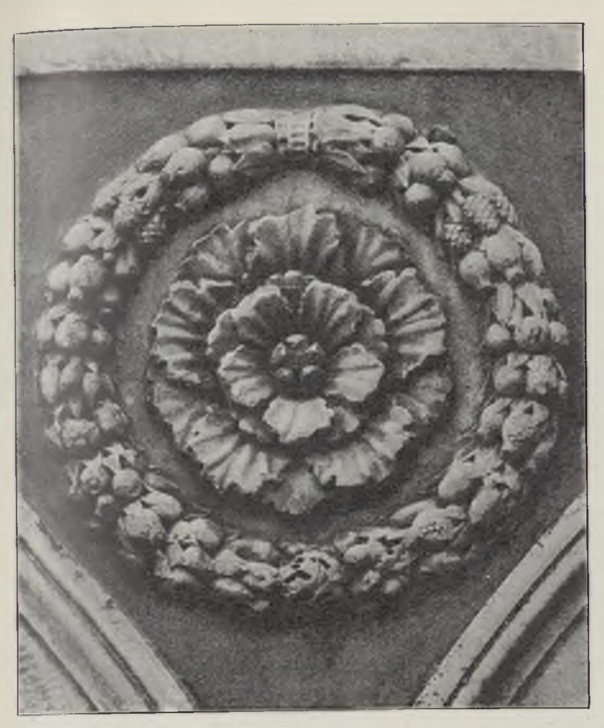
Die Abb. 1, 21, 22, 24—27 wurden nach den im Bargello zu Florenz befindlichen Originalen von Professor Borkhard, Stuttgart, aufgenommen; Abb. 2 von Baurat A. Knoblauch in Stuttgart. Das Übrige nach: Delange, Recueil de faïences italiennes des XVe, XVIe et XVIIIe siècles; Waring, Art treasures of the United-Kingdom.



H. Dolmetsch.

MAJOLIKA-MALEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



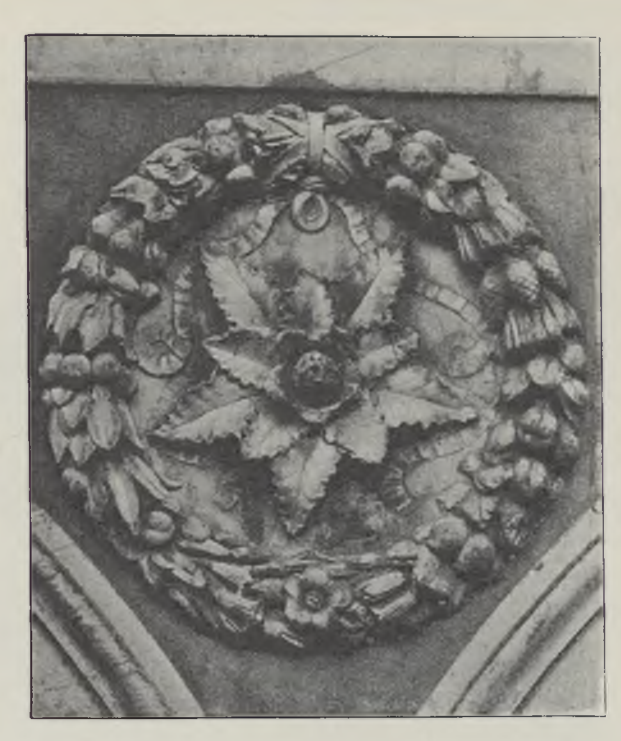


Abb. 9 und 10. Marmorrosetten am Erzbischöflichen Palast zu Pisa.

Italienische Renaissance

Plastische Ornamente in Marmor und Bronze

Zu Tafel 56

Für die Entwicklung der dekorativen Skulptur der italienischen Renaissance ist der Umstand, daß in Toskana, dem tonangebenden Lande, der unvergleichlich bildungsfähige weiße Marmor das hauptsächlichste Baumaterial war, von ausschlaggebender Bedeutung gewesen. Alle übrigen Materialien Ton, Stuck wie Erz folgten seiner Führerschaft.

Die am häufigsten vorkommende Dekorationsart die „Arabeske" hat den Zweck, mit geschmackvollen Verschlingungen und Geranken idealer oder mehr realistischer Pflanzen oder auch mit Trophäen und Gehängen schöner geschmackvoll arangierter Gegenstände, die Flächen zu füllen. Dabei beginnen die Ornamente, idealisierte Akanthus und Weinlaubzweige oder naturalistisch, allen möglichen Pflanzenarten nachgebildete Ranken, oft mit einem Kandelaberfuß, einer Vase oder einem Eimer, aus dem sie emporwachsen, und sind mit allerlei Tieren, Fabelwesen und Putten belebt oder auch mit leblosen Gegenständen behängt. In gleicher Weise werden die trophäenartigen Arabesken um einen Stab oder kandelaberartigen Aufbau gruppiert und mit Tierköpfen, Kränzen, Medaillons, Wappenschilden, Füllhörnern, mit einzelnen menschlichen Gestalten oder ganzen Gruppen ergänzt und ausgeschmückt (vergl. auch die Abbildungen S. 113 und 114 zu Tafel 52).



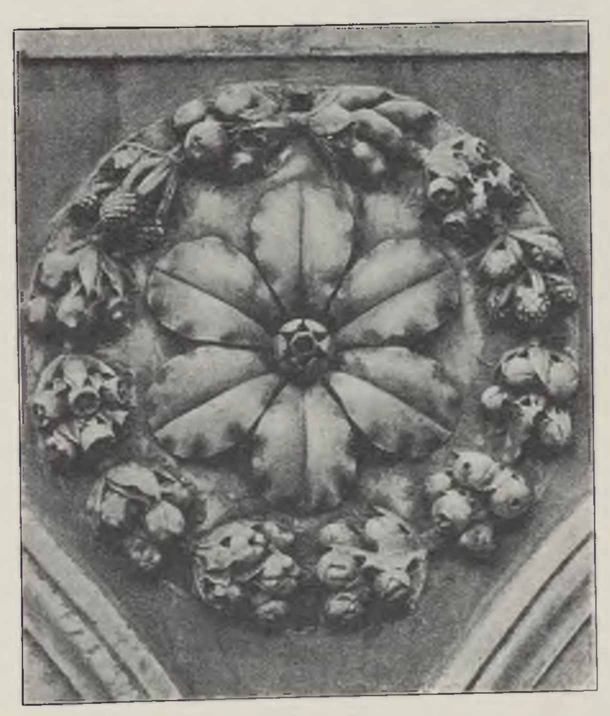


Abb. 11 und 12. Marmorrosetten am Erzbischöflichen Palast zu Pisa.
Abb. 9—12 nach: Kowalczyk, Dekorative Skulptur.

Neben diesen aufsteigenden Verzierungen, die im XV. Jahrhundert meist symmetrisch, später mehr malerisch angeordnet wurden, finden sich auf Friesen, Füllungen und leichten Bekrönungen ähnliche aber längsgerichtete Ornamente, die an Vielseitigkeit der Erfindung und Sicherheit in der Behandlung antike Arbeiten zumeist gleichfalls übertreffen.

Die graziöse Leichtigkeit der Arabeske wird natürlich nur für Dekorationen benutzt, bei denen die Fläche trotz allem Schmuck doch ihren Charakter bewahren soll; für andere Zwecke dienen der Wirklichkeit sich mehr nähernde plastisch stärker herausgearbeitete Reliefs mit Fruchtschnüren, Voluten, Masken, Tieren und menschlichen Gestalten.



Abb. 13. Grabstein der Cavalli in S. Anastasia zu Verona.



Abb. 14. Vom Altar des Domes zu Verona.



Abb. 15. Kapitell einer Säule vom Portal der Badia zu Florenz.
Nach: Herdtle, Die Bauhütte.



Abb. 16. Vom Portal eines Hauses zu Verona.

Die Kapitelle der Frührenaissance sind zumeist nahe verwandt mit solchen der korinthischen Ordnung; doch kommt das Akanthusblatt spärlicher und zumeist nur in einer Reihe vor, während an die Stelle der Voluten vielfach pflanzliche Gebilde treten, häufiger noch Delfine, Drachen, Füllhörner und figürliche Kompositionen.

In der Hochrenaissance beginnt dann eine Zeit engeren Anschlusses an die antiken Ordnungen, die in dieser Periode sämtlich wieder zur Verwendung kommen.

Die Dekorationen in Erz der Renaissancezeit in Italien sind völlig unabhängig von antiken Vorbildern; sie sind entweder freie Nachahmungen von Naturgebilden oder geistvolle Umarbeitungen der in Marmor vorkommenden Formen.

Abbildungen der Tafel 56: Abb. 1. Türsturz mit Fries aus Marmor im Palazzo Ducale zu Urbino. (XV. Jahrhundert.) Abb. 2. Fries an einem Marmorkamin im Palazzo Ducale zu Urbino. Abb. 3. Konsolkapitell in Marmor aus der Kirche Fonte Giusta zu Siena. (Ende des XV. Jahrhunderts.) Abb. 4. Fries von einem Grabmal. Abb. 5. Türumrahmung aus Bronze von der Türe des Ghiberti am Baptisterium zu Florenz. Abb. 6. Lisenenfüllung in Marmor vom Altar in der Kirche Fonte Giusta zu Siena. Abb. 7 u. 8. Türklopfer aus Bronze.

Abb. 1—8 nach Photographien gezeichnet von den Architekten Lambert und Stahl, Stuttgart.



H.Dolmetsch.

PLASTISCHE ORNAMENTE IN MARMOR UND BRONCE.

Italienische Renaissance

Die Grotesken der Wand- und Deckenmalerei

Zu Tafel 57

Die Aufdeckung oder Untersuchung der sogenannten „Grotten" d. h. der noch erhaltenen Räume von antiken Thermen und Palästen, verursachte um 1500 einschneidende Änderungen in der bisher in Italien üblichen Dekoration von Wänden und Gewölben. Die neuen Schmuckformen ahmten zunächst in Zeichnung und Farbe, in der Verteilung auf die Fläche wie im Inhalt die wieder entdeckten Wand- und Gewölbemalereien der klassischen Zeit nach, überboten aber bald, da sich die ersten Künstler der Zeit mit dem neuartigen Flächenschmuck beschäftigten, alles aus dem Altertum Überkommene durch den Reichtum an Motiven, durch geschmackvolle Komposition und elegante Ausführung.

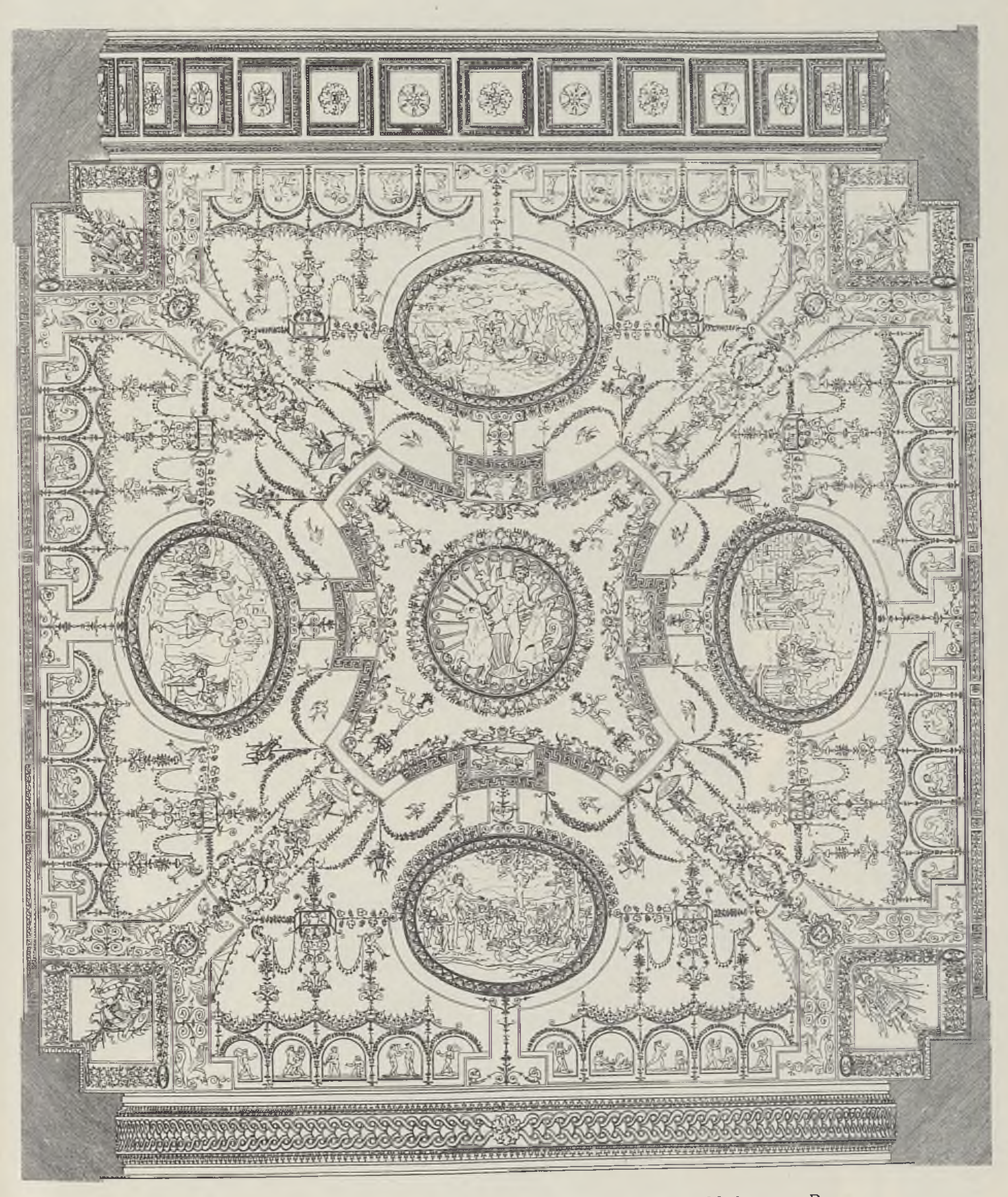


Abb. 12. Dekoration eines Kreuzgewölbes in der Halle der Villa Madama zu Rom.
Nach: Louis Gruner, Décorations de Palais et d'Eglises en Italie.

Das Interesse, das Raffael und seine Schüler an der neuen Dekorationsart nahmen, ist wohl die Hauptursache ihres raschen künstlerischen Aufschwungs. Während Raffael selbst in den Loggien des Vatikans zusammen mit Giovanni da Udine seine weltberühmten Werke schuf, schmückten Giulio Romano in Mantua den Palazzo del Te und Perrin del Vaga in Genua den Palazzo Doria mit Grotesken, die noch heute zum Reizvollsten gehören, was je an dekorativen Wand- und Deckenmalereien geschaffen worden ist.

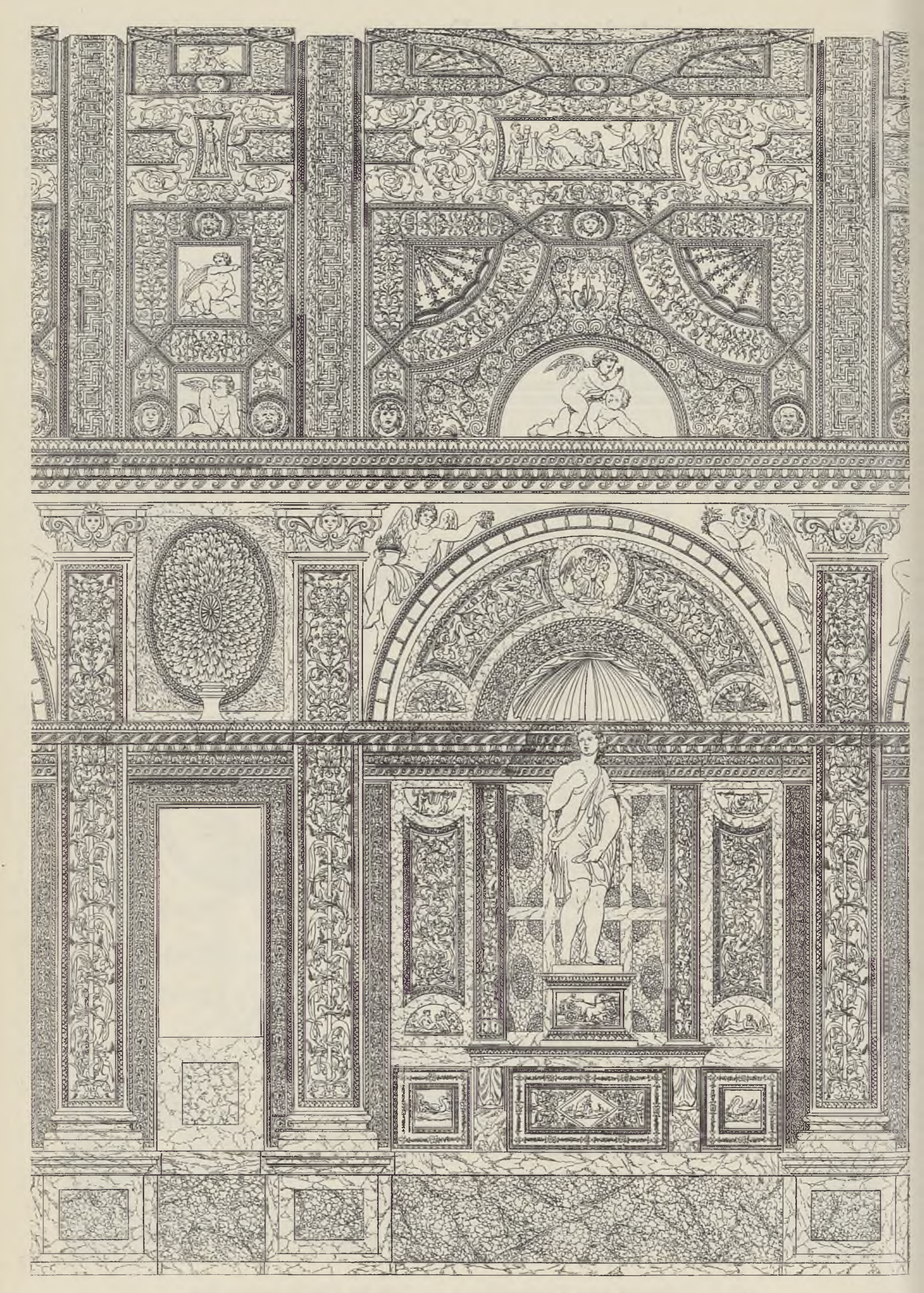
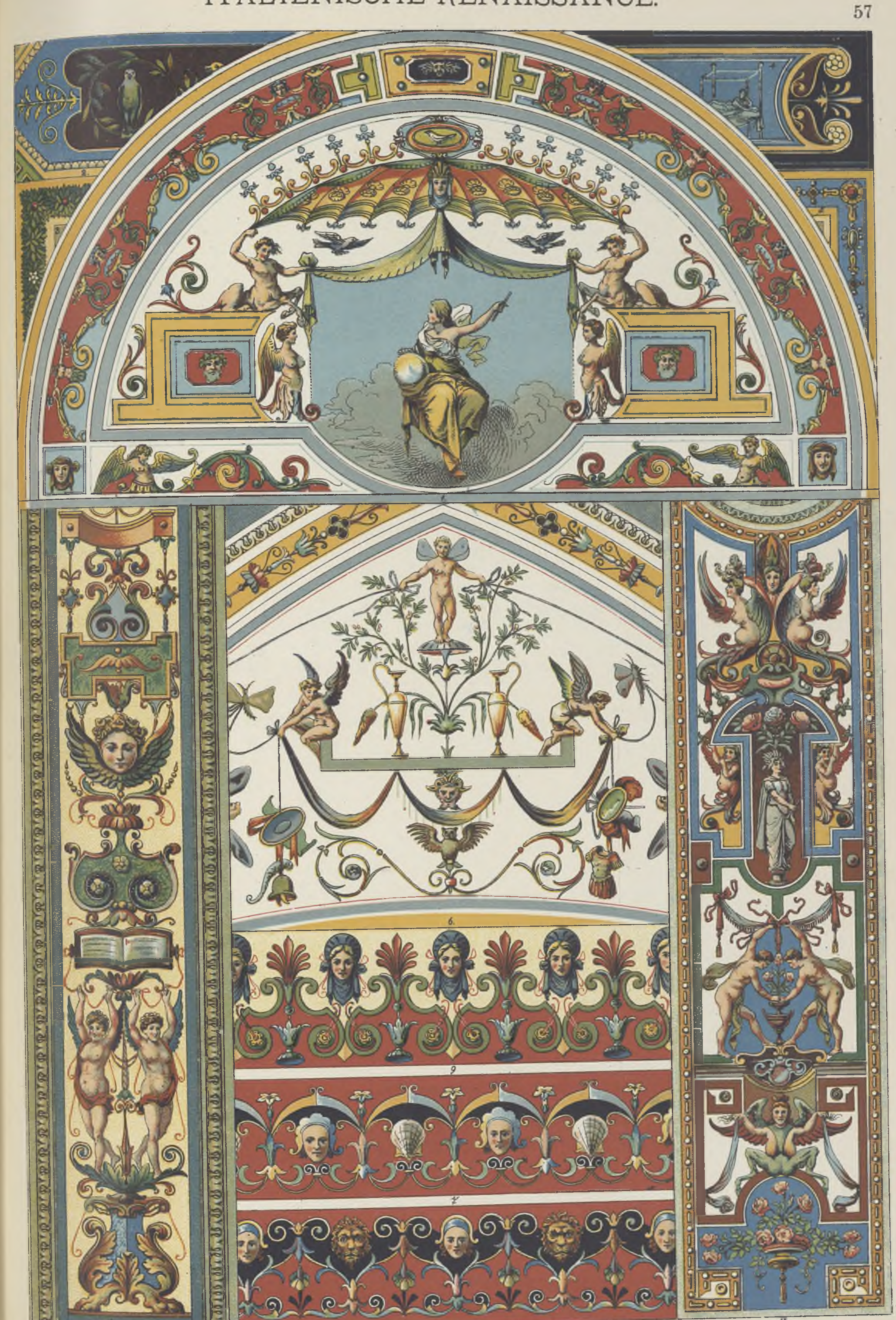


Abb. 13. Wand und Gewölbedekoration im Palazzo Ducale zu Mantua.
Nach: Louis Gruner, Décorations de Palais et d'Eglises en Italie.

Abbildungen der Tafel 57: Abb. 1. Bogenfeld aus dem herzoglichen Saale des Vatikans zu Rom. Abb. 2—5. Einzelheiten aus den Raffaelschen Loggien im Vatikan zu Rom. Abb. 6. Gewölbefeld der Brunnenhalle der Villa di Papa Giulio zu Rom. Abb. 7 u. 8. Plafondbordüren aus der Villa di Papa Giulio zu Rom. Abb. 9 u. 10. Pilasterfüllungen aus einer Kapelle in S. Maria Ara coeli zu Rom. Abb. 11. Bogenfüllung aus dem Kreuzgang des Klosters S. Maria sopra Minerva zu Rom.
Alle Abbildungen sind Aufnahmen von H. Dolmetsch.



H. Dolmetsch.

WAND- UND DECKEN-MALEREI.



Abb. 20. Emailteller von Faenza. Grund gelblichweiß, Ornament weiß. XVI. Jahrhundert.



Abb. 21. Schale mit venetianischem Email im Herzoglichen Museum zu Braunschweig. Um 1500.

Italienische und französische Renaissance

Edelmetalle mit Email

Zu Tafel 58

Die Goldschmiedearbeiten der Frührenaissance in Italien, von denen sich verhältnismäßig wenige und fast ausschließlich Kirchengeräte erhalten haben, sind weniger bedeutend als jene der Gotik und der deutschen Renaissance. Die neuen Formen machen sich hier zunächst in der langsamen Verdrängung der Paßformen durch Kreise und Voluten sowie in den Knauf- und Schaftbildungen bemerkbar, bei denen Anklänge an den Zentralbau mit Kuppeln, Laternen und Figuren-Nischen Verwendung fanden.

In der Hoch- und Spätrenaissance dagegen spielen profane Luxus- und Prunkgeräte in Silber und Gold eine große Rolle, Schauvasen, Deckelschalen, Kannen, Schüsseln, Schwenkkübel und Platten mit kräftigem Reliefschmuck, mit Halbedelsteinen besetzt und mit Email geziert. Häufig bildet auch ein farbiger Halbedelstein, ein Achat, Jaspis, Lapislazuli, ein Kristall- oder Glasfluß in emaillierter oder mit Edelsteinen besetzter Fassung das Gefäß. Die hervorragendsten Sammlungen derartiger italienischer Prachtgeräte aus dem XVI. Jahrhundert finden sich außer in Florenz vor allem noch im Wiener Hofmuseum und überraschen durch die reiche Farbenpracht der Materialien, das Raffinement der koloristischen Zusammenstellung, die Phantastik der Komposition und den Erfindungsreichtum wie den eleganten Geschmack der Fassungen.



Abb. 22. Kanne aus Onyx, französische Arbeit (Mitte des XVI. Jahrh.). Geschenk Karls IX. von Frankreich an Erzherzog Ferdinand von Tirol.



Abb. 23. Kristallschale in emailliertem Gold gefaßt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Den dazu gehörigen Deckel zeigt Abbildung 3.

Unter den Schmuckstücken verdienen vor allem die kirchlichen Schließen (Monilien) und die profanen Anhänger hervorgehoben zu werden, bei denen meist eine kunstvoll gefaßte Kamee oder Perle den Mittelpunkt bildete, um den dann emaillierte figurale oder ornamentale Motive komponiert wurden. Bei der Herstellung dieser überaus prächtigen Arbeiten fanden alle Schmucktechniken mannigfache Verwendung, vor allem bis zum Ende der Frührenaissance bei Silberarbeiten das Niello und dann das Email in seinen verschiedensten Arten, dem Tiefschnittschmelz, dem oberitalienischen Maleremail und dem Schmelzrelief, bei dem die Oberfläche aller plastischen Teile mit farbigem Schmelz überzogen wurden.



Abb. 24. Silberne Schale. Nach einem Stich von René Boivin von Angers (geb. 1530).



Abb. 25. Schale aus dunkelgrünem Prasem mit Montierungen in emailliertem Gold (XVI. Jahrh.).



Abb. 26. Pokal in Rauchtopas mit Handhaben und Ständer in vergoldetem Silber. Wohl italienische Arbeit der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.



Abb. 27. Handspiegel. Nach einer Radierung von Étienne Delaune (1518—1595).

Die in den Abbildungen 22, 25, 26 u. 28 dargestellten Gefäße befinden sich jetzt in den Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien.



Abb. 28. Pokal in Gold mit Edelstein- und Perlenbesatz (Benvenuto Cellini?). Geschenk Karls IX. von Frankreich an Erzh. Ferdinand v. Tirol. (XVI. Jahrh.)

Von französischen Goldschmiedearbeiten der Renaissancezeit ist fast nichts mehr vorhanden; die Emailmalerei, die sich in Limoges gegen Ende des XV. Jahrhunderts zu hoher Blüte aufschwang, soll später im Text zu Tafel 67 besprochen werden.

Abbildungen der Tafel 58: Abb. 1. Bekrönung eines Altärchens in der Apollo-Galerie des Louvre zu Paris (italienische Arbeit). Abb. 2. Von einer Vase aus Lapislazuli in der Galerie der Uffizien zu Florenz (italienische Arbeit, aufgen. von Prof. Borkhardt, Stuttgart). Abb. 3. Deckel einer Kristallschale in emailliertem Gold gefaßt in der Galerie der Uffizien zu Florenz; die Schale selbst zeigt Abb. 23 S. 125 (italienische Arbeit, aufgenommen von Prof. Borkhardt, Stuttgart). Abb. 4 und 5. Anhänger von Benvenuto Cellini (italienische Arbeit). Abb. 6—8. Anhänger von unbekannten Meistern (französische Arbeiten). Abb. 9 und 10. Henkel von Gefäßen der Apollo-Galerie des Louvre zu Paris (französische Arbeiten). Abb. 11 und 12. Masken an einem Schilde in der Apollo-Galerie des Louvre zu Paris (französische Arbeiten). Abb. 13 und 14. Fuß und Oberteil einer Wasserkaraffe in der Apollo-Galerie des Louvre zu Paris (französische Arbeit). Abb. 15—19. Bordüren von verschiedenen Gefäßen der Sammlung der Apollo-Galerie des Louvre zu Paris (französische Arbeiten).

Die Abb. 10, 13, 14 und 19 wurden von C. Baur, Biberach, aufgenommen; das Übrige nach: Dalloz, Le Trésor artistique de la France; Daly, Revue générale de l'Architecture et de Traveaux publics; Labarte, Histoire des Arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance; Rouam, Les Arts du feu.



EDELMETALLARBEITEN MIT EMAIL.



Abb. 15. Die Diana von Fontainebleau. Stich von René Boivin nach dem Wandgemälde von Rosso (Maître Roux).

Französische Renaissance

Typographische Verzierungen. Zu Tafel 59

Bereits gegen Ende des XV. Jahrhunderts waren Buchdruckarbeiten aus Paris und Lyon durch die Sorgfalt ihres Druckes und die Schönheit ihrer Ausstattung berühmt; gleichwohl blieben die französischen Meister noch lange bis ins XVI. Jahrhundert hinein von gotischen Traditionen und darnach von italienischen und deutschen Vorbildern abhängig.

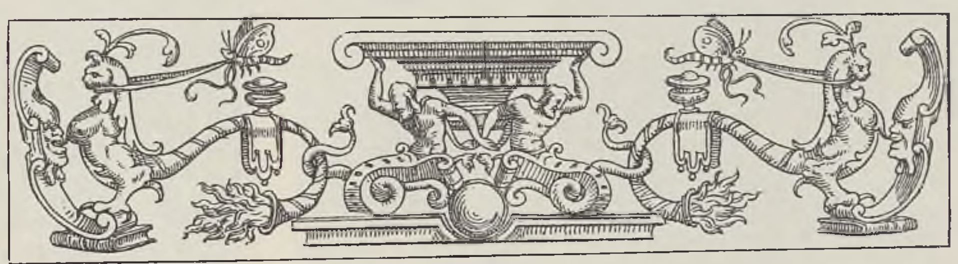


Abb. 16. Vignette aus „Traité de Perspective“ Gestochen von Jean Cousin um 1560.

Ungefähr um 1520 trat hierin ein Umschwung ein, als Geoffroy Tory mit seiner zierlichen und leichten Ornamentik hervortrat, meist Blumen- und Blätterranken in einfachen Linien hell auf dunkelem Grunde und oft in Verbindung mit figürlichen Schilderungen. Nach Torys Tode wurde seine Art noch lange beibehalten, vermochte aber gleichwohl die italienischen Einflüsse niemals völlig zu beseitigen.



Abb. 17. Groteske von Étienne Delaune.

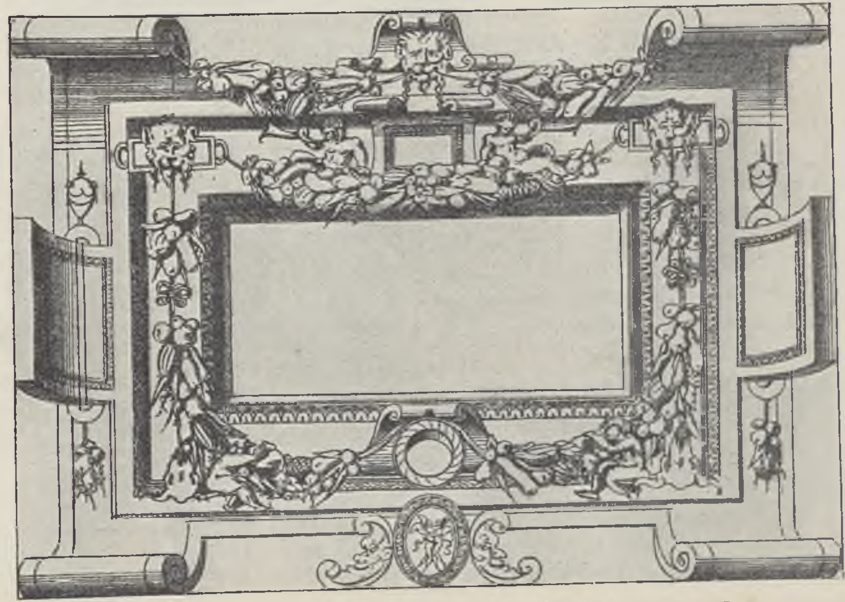


Abb. 18. Aus: „Cartouches de Fontainebleau“ von Jacques Androuet Ducerceau.



Abb. 19. Stempelpressung eines Bucheinbands.

Abb. 20. Seitenumrahmung von Simon de Colline Paris. Mitte des XVI. Jahrhunderts.

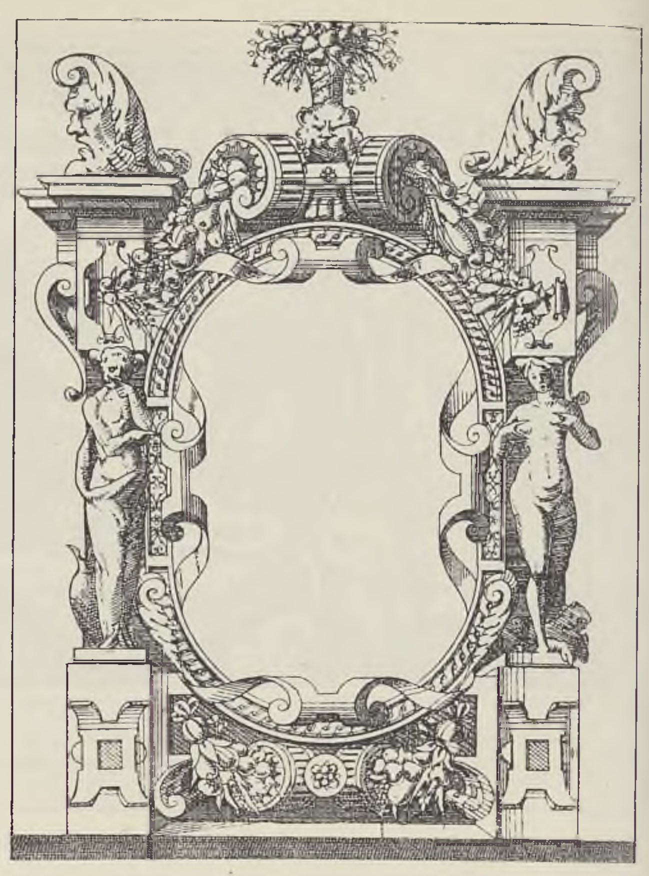


Abb. 21. Kartusche, entworfen und gestochen von J. Androuet Ducerceau (1515—1585?)



Abb. 22. Aus: „Schwarzornamente“ von Hurtu.



Abb. 23. Groteske von Étienne Delaune.

Abbildungen der Tafel 59:

Abb. 1. Buchstabe aus der Zeit Ludwigs XII. von Tory. Abb. 2. Buchstabe aus der Zeit Franz' I. von Tory. Abb. 3. Buchstabe aus der Zeit Franz' I. von Claude Garamont. Abb. 4 und 5. Kartusche und Buchstabe aus der Zeit Heinrichs II. von Jean Goujon. Abb. 6. Buchstabe aus der Zeit Heinrichs II. aus Salomon



Abb. 24. Schlußverzierung. Aus der Zeit Ludwigs XIII.

Abbildungen der Tafel 59:

Bernards Schule. Abb. 7 und 8. Buchstaben aus der Zeit Heinrichs II. Abb. 9 bis 11. Umrahmungen aus der Zeit Heinrichs II. von Petit Bernard. Abb. 12. Buchstabe aus der Zeit Heinrichs III. von Johann Tornesius. Abb. 13. Buchstabe aus der Zeit Heinrichs IV. Abb. 14. Buchstabe aus der Zeit Ludwigs XIII.



12. 6. 3. 5. 2. 4. 1. 7. 8. 13. 14. 9. 10. 11.

HDolmetsch.

TYPOGRAPHISCHE VERZIERUNGEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.




Abb. 6 und 7. Muster für Stickereien aus einem Musterbuch von Ostans.

Französische Renaissance
Töpferei, Stickerei und Modelldruckerei
Zu Tafel 60

Im Verlauf des XVI. Jahrhunderts wanderten zahlreiche italienische Töpfer nach Frankreich aus und gründeten, vor allem nach 1550, in Lyon, Nantes und Nîmes Majolikawerkstätten, die jedoch alle nur von geringer Dauer waren. Gleichwohl machen sich von da ab auch bei den Arbeiten einheimischer Meister italienische Einflüsse bemerkbar. Vollständig selbständig erscheinen dagegen die Arbeiten von Bernard Palissy (1510—1590), hauptsächlich Teller und Schüsseln, aber auch Kannen, Leuchter, Salz- und Tintenfässer sowie Statuetten und Freifiguren, deren Reliefverzierungen von ihm mit in der Masse gefärbten durchscheinenden Bleiglasuren in Manganviolett, Kobaltblau, Kupfergrün, Gelb und einigen Zwischentönen überzogen wurden (vergl. Tafel 67, Abbildungen 13—18). Besonders charakteristisch für die Werkstatt dieses Künstlers sind Teller und Platten mit Abformungen von Naturgegenständen, von Fischen, Eidechsen, Krebsen, Schlangen, Farnwedeln, Blättern und Blüten, die Palissy in bunter Anordnung über die Fläche und den Rand verteilte.

Eine andere gleichfalls vollkommen selbständige Art französischer Renaissancekeramik sind die sogen. Oiron-Gefäße oder Henri II.-Fayencen, Töpfereien, deren maureske Verzierungen nach Art der mittelalterlichen Fliesen als dunkle, gelb, rot, braun oder schwarz gefärbte Masse in den hellen gelben Ton nielloartig eingelegt oder eingepreßt und dann mit einer weißen Bleiglasur überzogen wurden. Bügel und Girlanden, Voluten mit Masken und plastische Figuren sind frei auf die mit feinem architektonischem Gefühl aufgebauten Gefäße aufgelegt. Nachforschungen von Benjamin Fillon haben ergeben, daß diese, als Sammlungsobjekte hochgeschätzten Töpfereien, von denen nur noch etwa 52 Stück nachweisbar sind, Helene d'Hangest, dame de Boisy, der Witwe von Arthur Gouffier ihre Entstehung verdanken, die sie um 1525—1555 von unbekannten Meistern als Geschenke anfertigen ließ.



Abb. 8. Applikationsstickerei des XVI. Jahrhunderts aus dem Musée des Arts décoratifs zu Paris.

Unter Modelldruckerei wird das Bedrucken oder Pressen der Stoffe mit einer sich wiederholenden Zeichnung durch Modell



Abb. 9. Stickerei aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts. Aus dem Musée des Arts décoratifs zu Paris.

verstanden. Bei den Abbildungen 1, 2 und 4 der Tafel 60 tritt die Musterung stark reliefartig hervor, während sich bei Abbildung 3 die Umrisse der Zeichnung nur wenig über den Grund erheben. Bei allen Abbildungen der Tafel 60 bezeichnet die gelbe Farbe Gold; beim Original der Abbildung 3 tritt an Stelle der sonst benützten roten Farbe Grauviolett.

Die Henri II.-Fayencen werden auch Fayencen von St. Porchaire oder Oiron-Fayencen genannt und sind um 1525—1555 entstanden. (Vergl. Text Seite 129.)

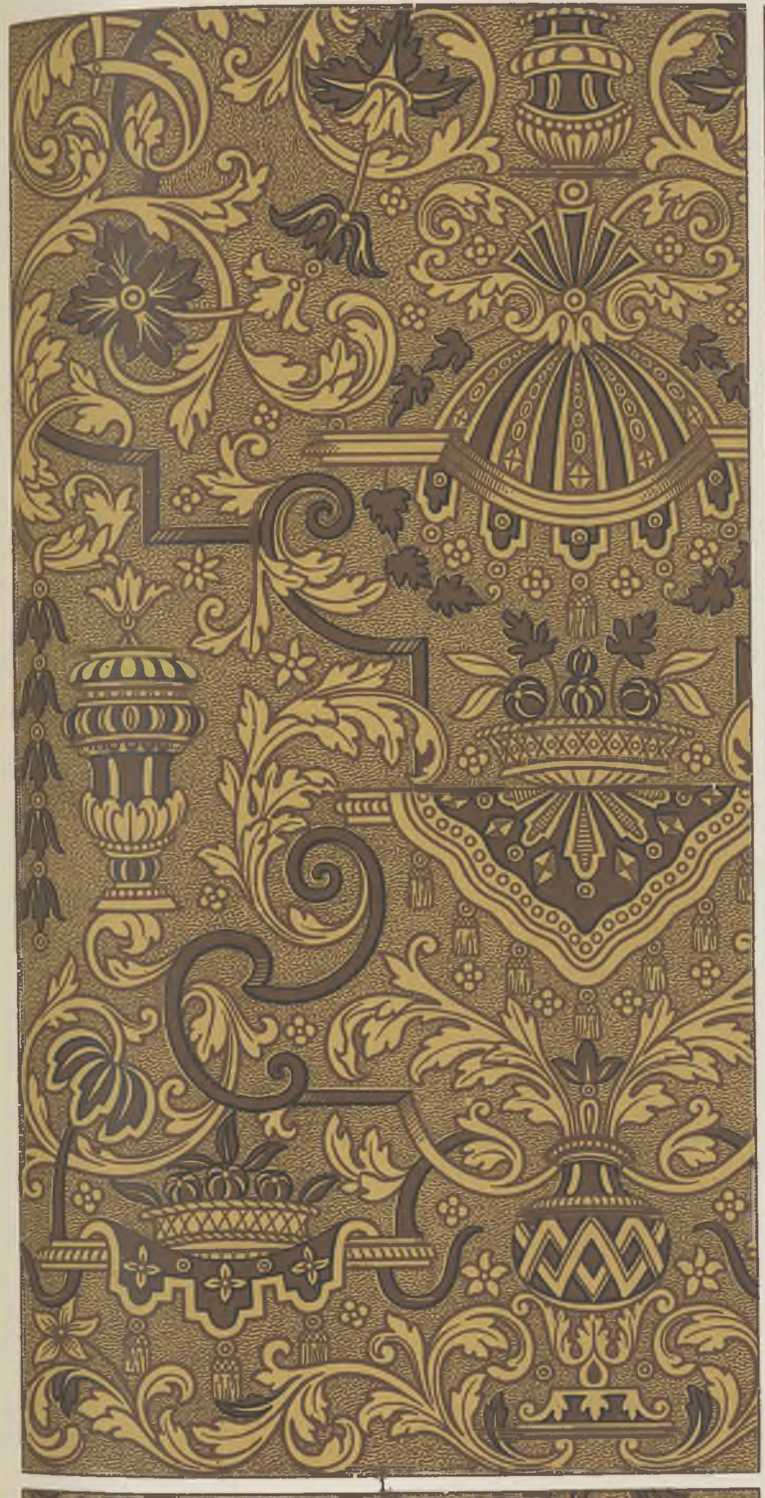
Abb. 10. Krug in sogenannter Henri II.-Fayence im South-Kensington Museum zu London.

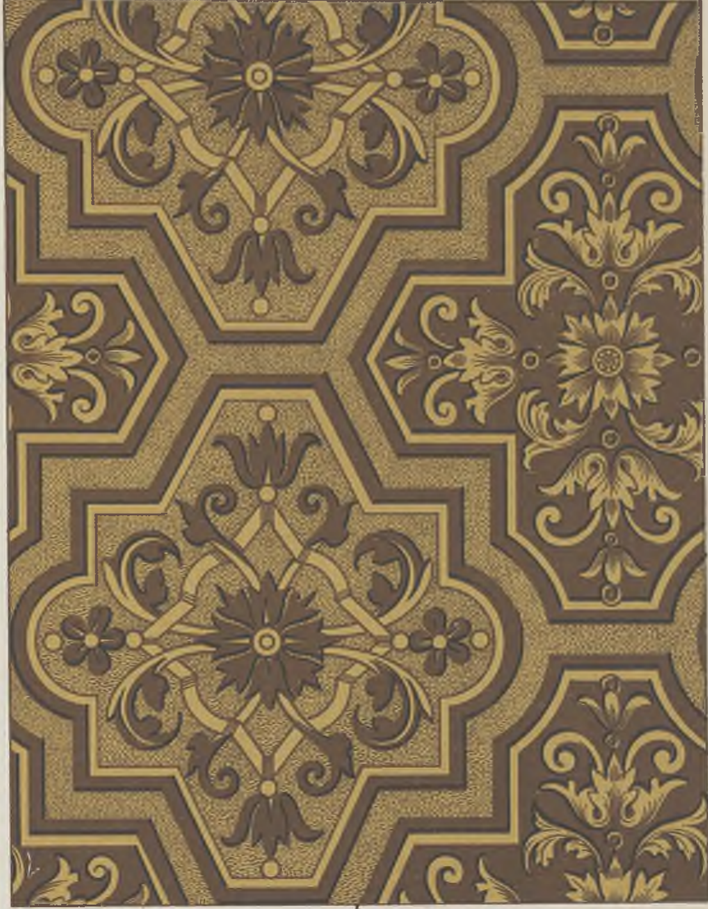
Abb. 11. Pokal in sogenannter Henri II.-Fayence im Louvre zu Paris.



Abb. 12. Applikationsstickerei aus Stoff aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Aus dem Musée des Arts décoratifs zu Paris.

Abbildungen der Tafel 60: Abb. 1 und 2. Muster in Reliefdruck (XVII. Jahrhundert). Abb. 3. Muster in Flachdruck (XVII. Jahrhundert). Abb. 4. Muster in Reliefdruck (XVII. Jahrhundert) nach einem Original, früher im Besitze von Prof. Dolmetsch. Abb. 5. Bordüre eines gestickten Teppichs im Musée du Louvre zu Paris (XVI. Jahrhundert). Das Muster des Teppichs selbst zeigt die Abbildung 3 der Tafel 64. — Nach: Lièvre, Les Arts décoratifs à toutes les époques; Rouam, Les Arts du feu.


1.


4.


5.


2.


3.

H. Dolmetsch.

MODELDRUCKEREI UND STICKEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

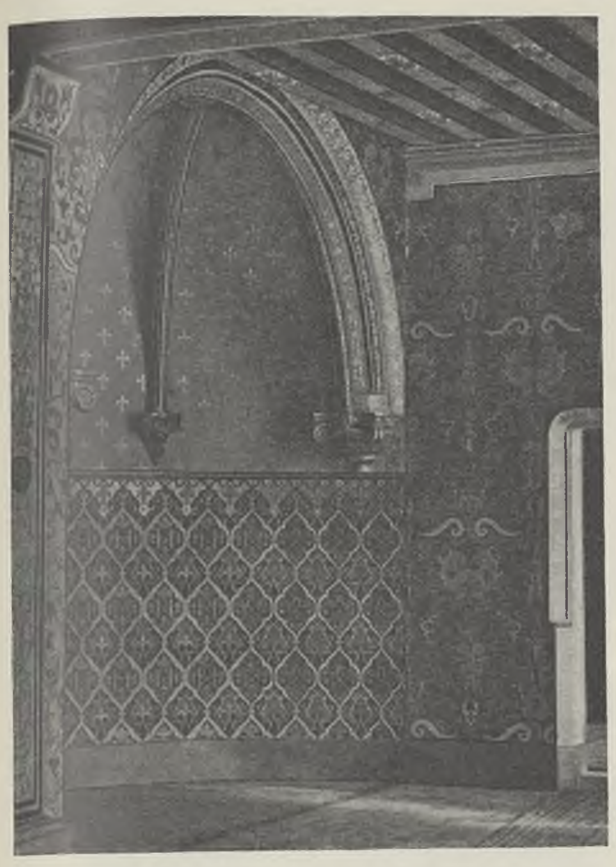


Abb. 10. Betzimmer des Königs in dem nach Franz I. genannten Flügel des Schlosses zu Blois.

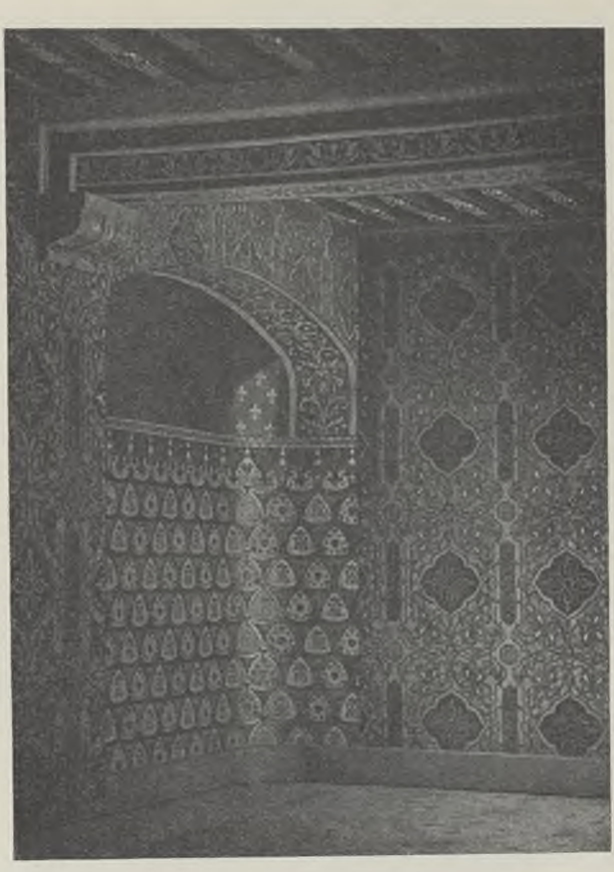


Abb. 11. Zimmer der Königin in dem nach Franz I. genannten Flügel des Schlosses zu Blois.

Französische Renaissance
Teppichmalerei
Zu Tafel 61

Die Sitte der gotischen Zeit, die Wände der Wohnräume teppichartig zu bemalen, ist in Frankreich von der Renaissance vielfach beibehalten worden; daher überwiegen denn auch in der Zeichnung und Führung der mit Schablonen aufgemalten Wandornamente nicht selten gotische Überlieferungen, obwohl daneben auch orientalische Anklänge und mancherlei Erinnerungen an antike Motive zu finden sind.

Wo Rankenwerk vorkommt, ist es stets stark stilisiert; häufiger aber sind die Anfangsbuchstaben des königlichen Namens, Kronen oder Lilien, das königliche Abzeichen von Frankreich, die Mittelpunkte, um die das Ornament herum



Abb. 12. Bemalte Leinwandtapete aus der Zeit Franz I. aus dem Schlosse zu Blois.

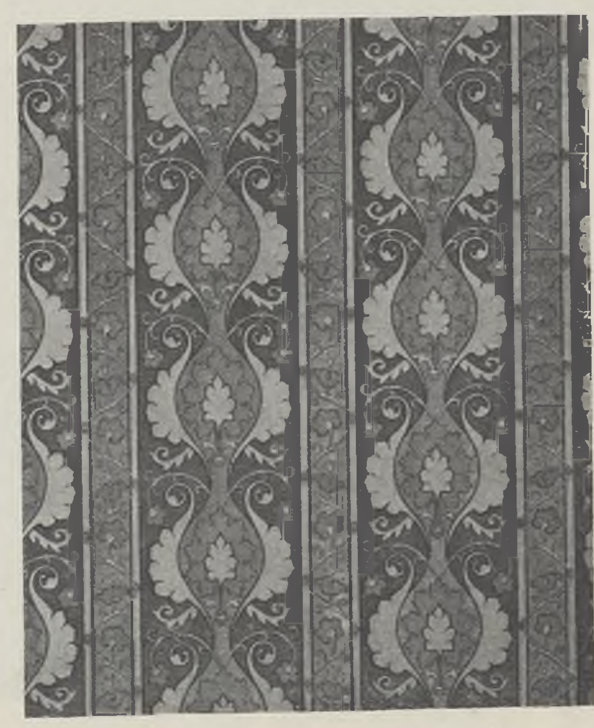


Abb. 13. Bemalte Leinwandtapete aus der Zeit Franz I. aus dem Schlosse zu Blois.

Nach: E. Le Naïl, Le Château de Blois und Gewerbehalle 1881.

komponiert ist. Dabei wurde die Musterung derart über die Fläche verteilt, daß die unteren zwei Drittel der Wand ein volleres und schwereres Muster, der obere Teil dagegen ein leichteres einfacheres Dessin erhielt (vergl. Abb. 10 und 11, S. 131). Als Farben bevorzugte man gebrochene Töne, verwendete daneben jedoch auch viel Gold.



Abb. 14. Abb. 15. Abb. 16. Abb. 17.

Abb. 14—17. Muster von bemalten Leinwandtapeten aus dem Schlosse von Chenonceau (Ende des XVI. Jahrhunderts). Nach: E. Guichard et A. Darcel, Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble.

Abbildungen der Tafel 61: Abb. 1—9. Gemalte Teppichmuster von den Wänden verschiedener Säle und Zimmer des Schlosses zu Blois aus der Zeit Franz' I. Nach: Le Naïl, Le Château de Blois.



TEPPICH-MALEREI.



Abb. 12. Kaminaufsatz aus dem Schlosse zu Fontainebleau mit dem Monogramm Heinrichs II. und der Katharina von Medici.
Nach: Pfnorr, Monographie du Palais de Fontainebleau.

Französische Renaissance
Plastische Verzierungen in Stein und Holz
Zu Tafel 62

Die Stilentwicklung der französischen Renaissance bietet kein einheitliches Bild; sie wird charakterisiert durch zwei Hauptströmungen, die italienisch-antike und gallo-fränkische, die sich nur allmählich zu einem ungemein malerischen, durch üppigen bildnerischen und ornamentalen Schmuck ausgezeichneten Übergangsstil vereinigen. Das Ornament, das fast stets auf das der italienischen Renaissance zurückgeht, ist gleichwohl in seiner graziösen Zierlichkeit, „seiner eleganten lockeren Zeichnung und seinem flachen weichen Relief", echt französisch und besonders originell durch die mannigfaltige Verwendung von Figurenmedaillons, Wappenschildern, Symbolen und Monogrammen. Von 1530 ab herrscht dann unter dem Einfluß der Schule von Fontainebleau wenigstens in der Innendekoration die Groteske vor, die heimische Ornamentstecher in Anlehnung an italienische und deutsche Vorbilder über das ganze Land verbreiteten.



Abb. 13. Holzschnitzerei aus dem Museum zu Avignon.

Zur Zeit der französischen Hoch- und Spätrenaissance etwa von 1545–1580–1625 macht sich allenthalben ein Streben nach größerer Regelmäßigkeit und Symmetrie bemerkbar; die Freude am ornamentalen Reichtum aber bleibt, um erst gegen Ende des Jahrhunderts einem nüchternen Geschmack Platz zu machen. Neben dieser strengen Auffassung der Architekturformen im Geiste der Antike und der italienischen Theoretiker Vignola und Palladio, wie sie hauptsächlich durch die Hugenotten verbreitet wurde, wußte sich aber auch eine freiere Richtung Geltung zu verschaffen, die, beeinflußt von vlämischer Kunst, in



Abb. 14. Wandvertäfelung a. d. Schlosse zu Blois.

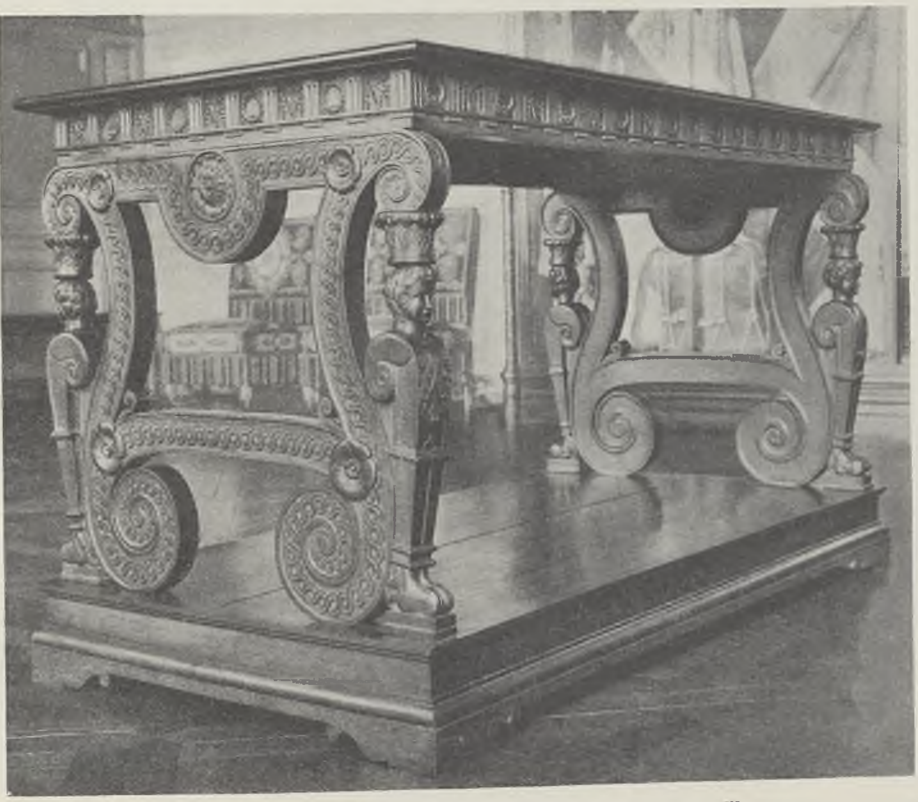


Abb. 15. Renaissancetisch aus dem Schlosse zu Chantilly.



Abb. 16. Wandvertäfelung a. d. Schlosse zu Blois.

Michelangelo, Alessi oder Amanati ihre Vorbilder erblickte. Die Ornamente werden schwülstig und Wände wie Decken durch schweres plastisches Rahmenwerk gegliedert, das farbenreiche Gemälde umschließt. Erst unter Ludwig XV. gelingt es, jenen akademischen Klassizismus mit den freieren üppigeren Spätrenaissanceformen zu künstlerischer Einheit zu vereinen.

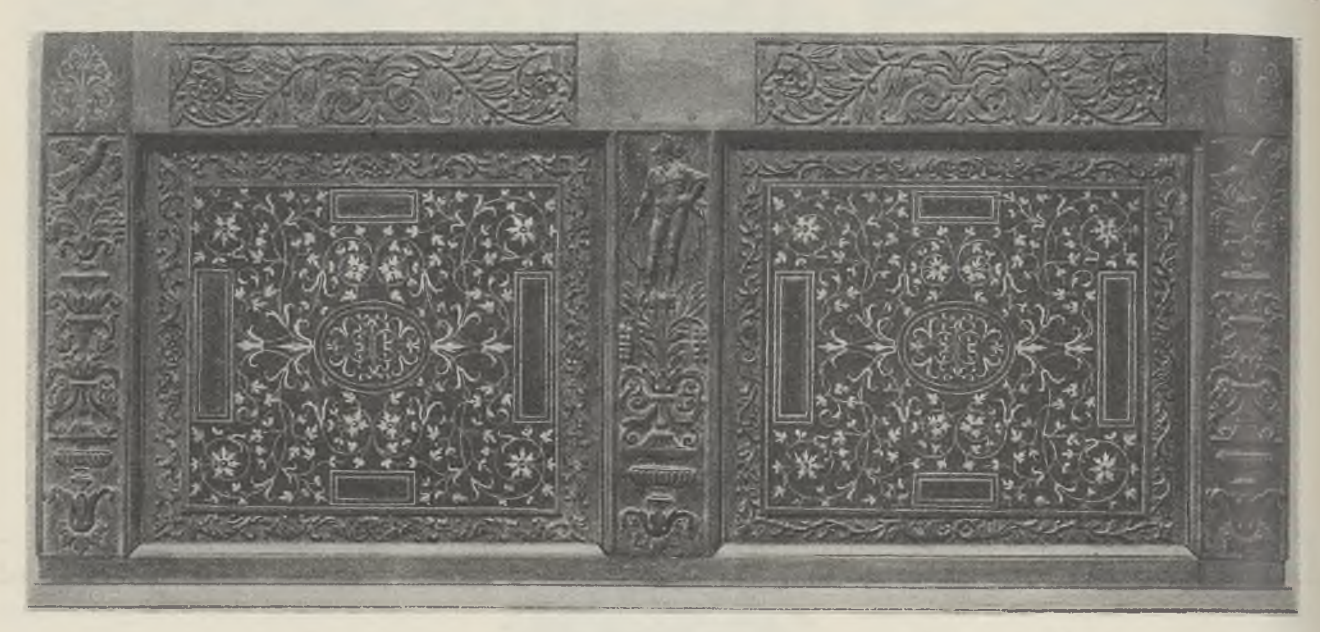


Abb. 17. Vorderteil einer Holztruhe aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts im Musée des Arts décoratifs zu Paris.



Abb. 18. Flügel einer Türe in der Kapelle zu Fontainebleau.



Abb. 19. Zweiteiliger Schrank aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts im Musée des Arts décoratifs, Paris.



Abb. 20. Flügel einer Türe in der Kapelle zu Fontainebleau.

Abbildungen der Tafel 62: Abb. 1. Pilasterkapitell von einem Kamin im Hôtel Lasbordes zu Toulouse (Zeit Franz' I.). Abb. 2. Geschnitzte Füllung vom Wandgetäfel der Galerie Franz' I. im Schlosse zu Fontainebleau. Abb. 3. Geschnitzte Füllung von einer Tür im Justizpalast zu Dijon (Zeit Franz' I. bis Heinrich II.). Abb. 4. Wulstverzierung in der Kapelle des Schlosses zu Anet (Zeit Heinrichs II.). Abb. 5. Verzierung einer Fensterumrahmung im Louvre zu Paris (Zeit Heinrichs II). Abb. 6. Holzrosette in der Galerie Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau. Abb. 7. Rosette von einem Kamin im Schlosse zu Anet (Zeit Heinrichs II.). Abb. 8. Herme aus dem Hôtel d'Assezat zu Toulouse (Zeit Heinrichs II.). Abb. 9. Füllung an einem Kamin im Museum des Hôtel Cluny zu Paris (Zeit Heinrichs II.). Abb. 10. In Holz geschnitzte Füllung einer Türe der Kapelle im Schlosse zu Anet (Zeit Heinrichs II.). Abb. 11. Kapitell vom Baptisterium Ludwigs XIII. im Schlosse zu Fontainebleau. — Nach: Sauvageot, Palais, Châteaux, Hôtels et Maisons de France du XVe au XVIIe siècle; Daly, Motifs historiques d'Architecture et de Sculpture d'ornement; Pfnorr, Monographie du Château d'Anet; Pfnorr, Palais de Fontainebleau; Noé, Architecture et sculpture.



PLASTISCHE VERZIERUNGEN IN STEIN UND HOLZ.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



Abb. 9. Vom Plafond der Galerie Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau.

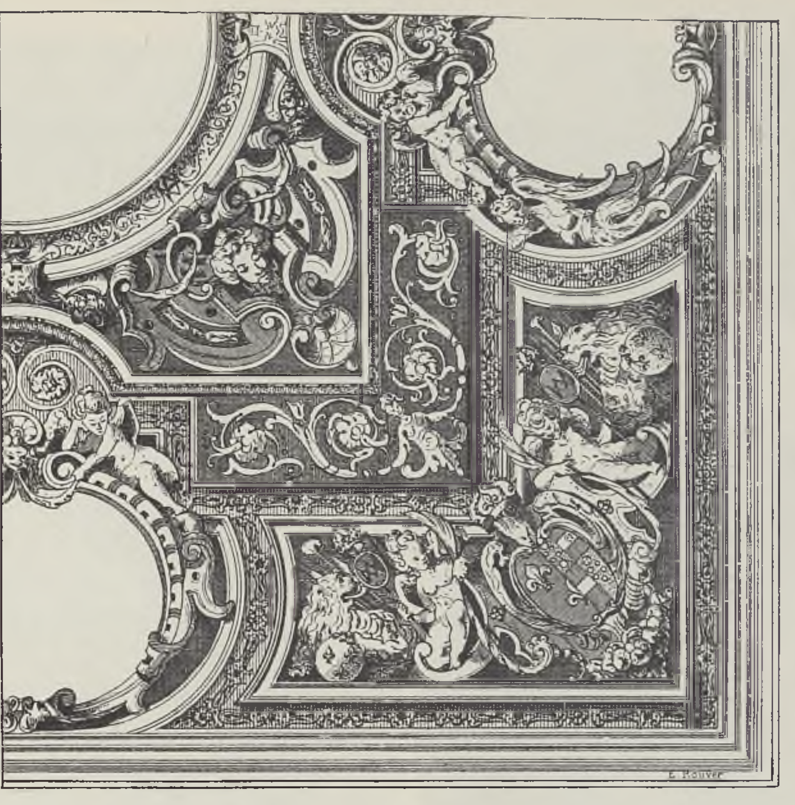


Abb. 10. Deckenentwurf für ein Zimmer der Maria von Medici im Palais du Luxembourg zu Paris.



Abb. 11. Vom Plafond der Galerie Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau.

Französische Renaissance
Deckenmalerei. Zu Tafel 63

Auf Tafel 63 sind Einzelheiten von Balkendecken aus Bauten der französischen Renaissance wiedergegeben, deren farbige Behandlung ihre charakteristische Eigenart noch verstärkt. Jeder einzelne Balken erhielt an seiner Untersicht eine besondere Bemalung und mehrere zusammen bildeten dann ein Muster, das sich regelmäßig wiederholte (Abbildung 1, 3, 5). Die Seitenflächen der Balken sind in der Regel nur eintönig gestrichen, dagegen wurden die Seitenflächen der Unterzüge gleich wie ihre Untersichten mit besonders reichem Schmuck ausgezeichnet.

Das vegetabilische Ornament erinnert auch hier vielfach an die Antike (vergl. den Text zu Tafel 62, S. 133 u. 134).

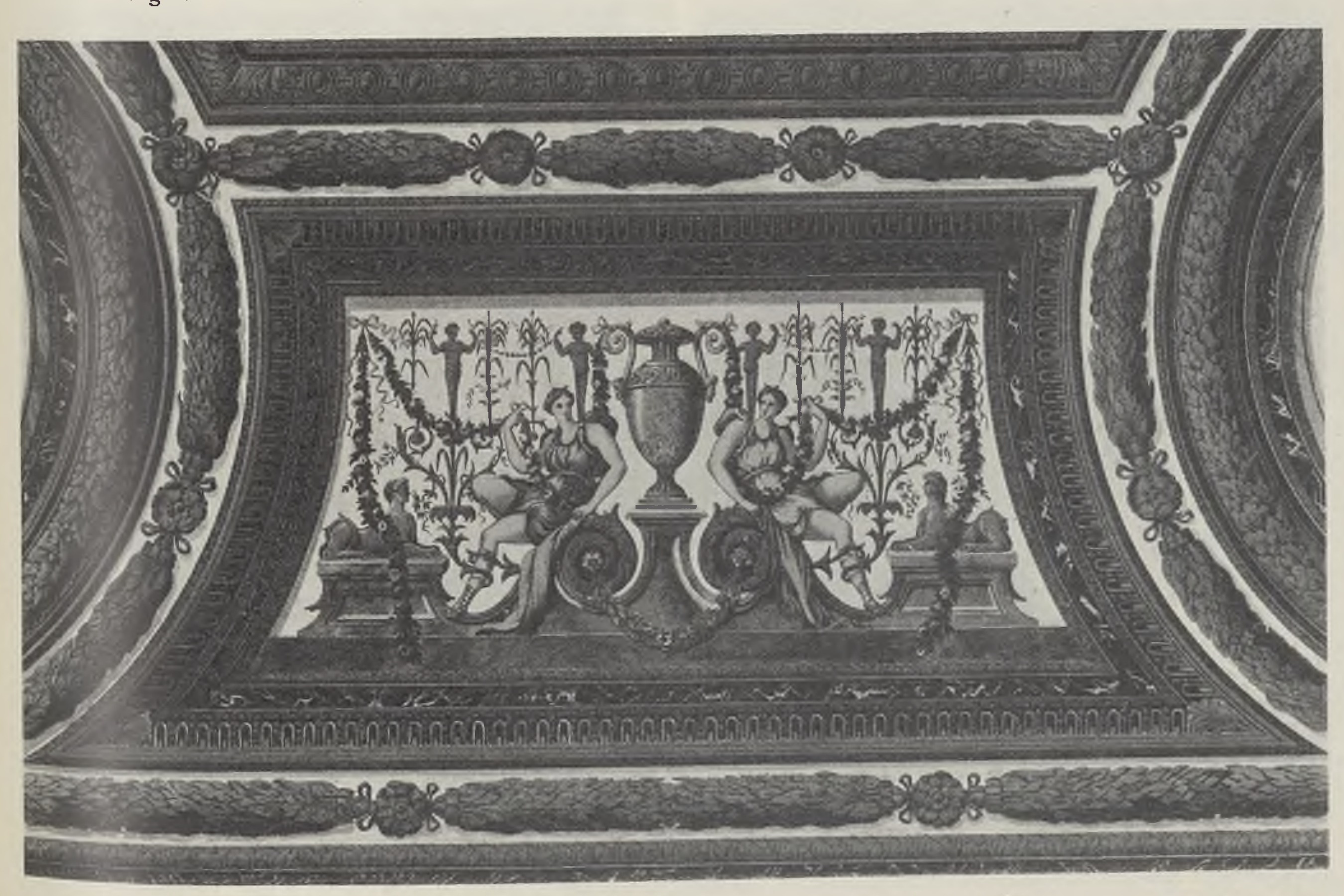


Abb. 12. Teil des Plafonds im Salon Ludwigs XIII. im Schlosse zu Fontainebleau.

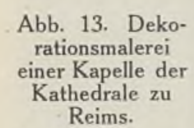


Abb. 13. Dekorationsmalerei einer Kapelle der Kathedrale zu Reims.



Abb. 13. Unter Robert de Lenoncourt, Erzbischof v. Reims, 1509 bis 1532 ausgeführt.

Nach: Gélis-Didot et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle.



Abb. 14. Runde Kassette vom Plafond des Salons Ludwigs XIII. im Schlosse zu Fontainebleau.
Nach: Pfnorr, Monographie du Palais de Fontainebleau.



Abb. 15. Deckengemälde eines Türmchens im Schlosse zu Anet von Philibert de l'Orme.
Nach: Pfnorr, Monographie du Château d'Anet.



Abb. 16. Von der Decke des Saales im Schlosse von Halincourt (Oise).
XVI. Jahrhundert.



Abb. 17. Von der Decke eines Saales im päpstlichen Palaste zu Rouen von 1565, mit den Wappen von Charles de Bourbon und Georges d'Armagnac.

Abbildungen der Tafel 63: Abb. 1 Von der bemalten Holzbalkendecke im Salon der Königin im Schlosse zu Blois (Zeit Franz' I.). Abb. 2. Bemalter Unterzugbalken der Decke im Salon der Königin im Schlosse zu Blois. Abb. 3. Von der bemalten Holzbalkendecke im Saale der Leibwache der Königin im Schlosse zu Blois. Abb. 4. Bemalter Unterzugbalken von der Decke des Saales der Leibwache der Königin im Schlosse zu Blois (Zeit Franz' I.). Abb. 5. Bemalte Holzbalkendecke im Schlosse zu Wideville (Zeit Ludwigs XIII.). Abb. 6, 7 und 8. Bemalte Unterzugsbalken der in Abbildung 5 dargestellten Decke im Schlosse zu Wideville (Zeit Ludwigs XIII.). — Nach: Daly, Motifs historiques d'Architecture et de Sculpture d'ornement; Le Naïl, Le château de Blois; Rouyer, La Renaissance de François I. à Louis XIII.



DECKENMALEREI.



Abb. 8. Stempelpressung.



Abb. 9. Deckelpressung eines venetianischen Einbandes.



Abb. 10. Stempelpressung.

Französische Renaissance

Bucheinbände, Weberei und Stickerei

Zu Tafel 64

Die Anfänge der französischen Buchbinderkunst sind eng mit Italien und Jean Grolier (1479—1565), dem Generalschatzmeister des Königs Franz I., verbunden. Die umfangreiche Bibliothek dieses Liebhabers, von der heute noch etwa 350 Einbände nachweisbar und größtenteils in der Nationalbibliothek zu Paris und im Britischen Museum zu London



Abb. 11. Mit Stempeln gepreßte Bordüre aus der Zeit von Franz I.

Abb. 12. Einbanddecke mit dem Wappen Heinrichs II.

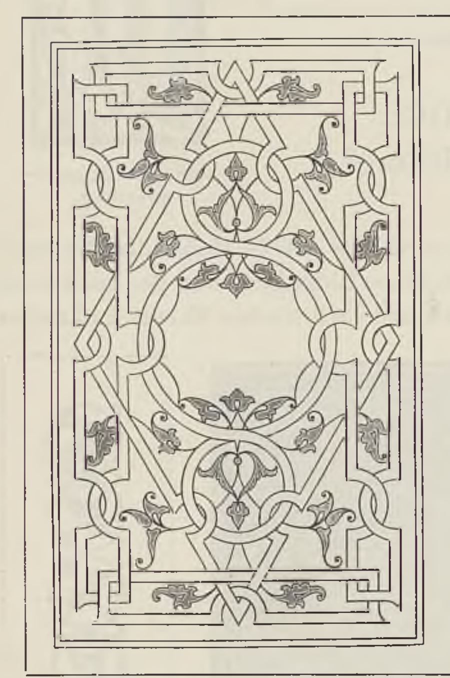
Abb. 13. Mit Stempeln gepreßte Bordüre aus der Zeit von Franz I.

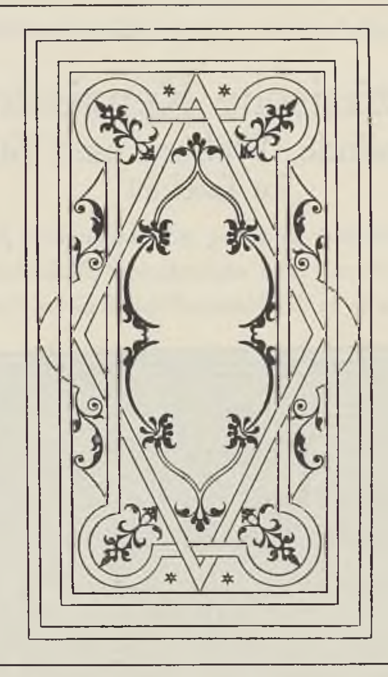
erhalten sind, ließ er mit außerordentlichem Geschmack zuerst in Italien, später aber in Paris einbinden; und da die Meister nicht mehr bekannt sind, pflegt man alle diese Einbände mit dem Namen Grolier zu bezeichnen.

Die mit Maroquin oder Kalbleder überzogenen Deckel sind zumeist mit einem aus Bandwerk, Rollwerk und Mauresken zusammengesetzten Muster in Handvergoldung geziert, das bisweilen auch farbig behandelt war und in der

Mitte der Vorderseite Raum für den Titel des Buches freiließ (vergl. die Abbildungen 14—16). Am Rücken, der verziert oft aber auch glatt gelassen wurde, treten die Bünde manchmal doch nicht regelmäßig hervor. Ähnliche, aber etwas schwerfälligere Einbände ließ ein anderer Liebhaber, Thomas Maioli, um 1555 in Lyon herstellen.

Ihren Höhepunkt erreicht die französische Buchbinderkunst jedoch unter Heinrich II.; bei den für ihn hergestellten, technisch vollendeten und prachtvoll ausgestatteten Einbänden wurden nur die Wappen, Buchstaben und Embleme aufgedruckt, alle übrigen Ornamente aber aus Teilstempeln und Linien kunstvoll zusammengesetzt (vergl. Abb. 12, S. 137).





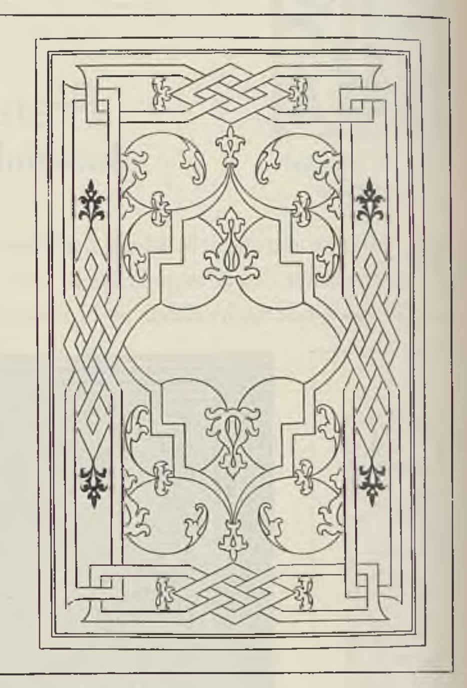


Abb. 14—16. Schematische Wiedergabe verschiedener „Grolier-Einbände" in der Nationalbibliothek zu Paris.

Nach: M. Michel, La reliure française, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu' à la fin du XVIIIe siècle.





Abb. 18. Buchdecke im sogenannten „Fanfaren-Stil", aus der Zeit Heinrichs IV.



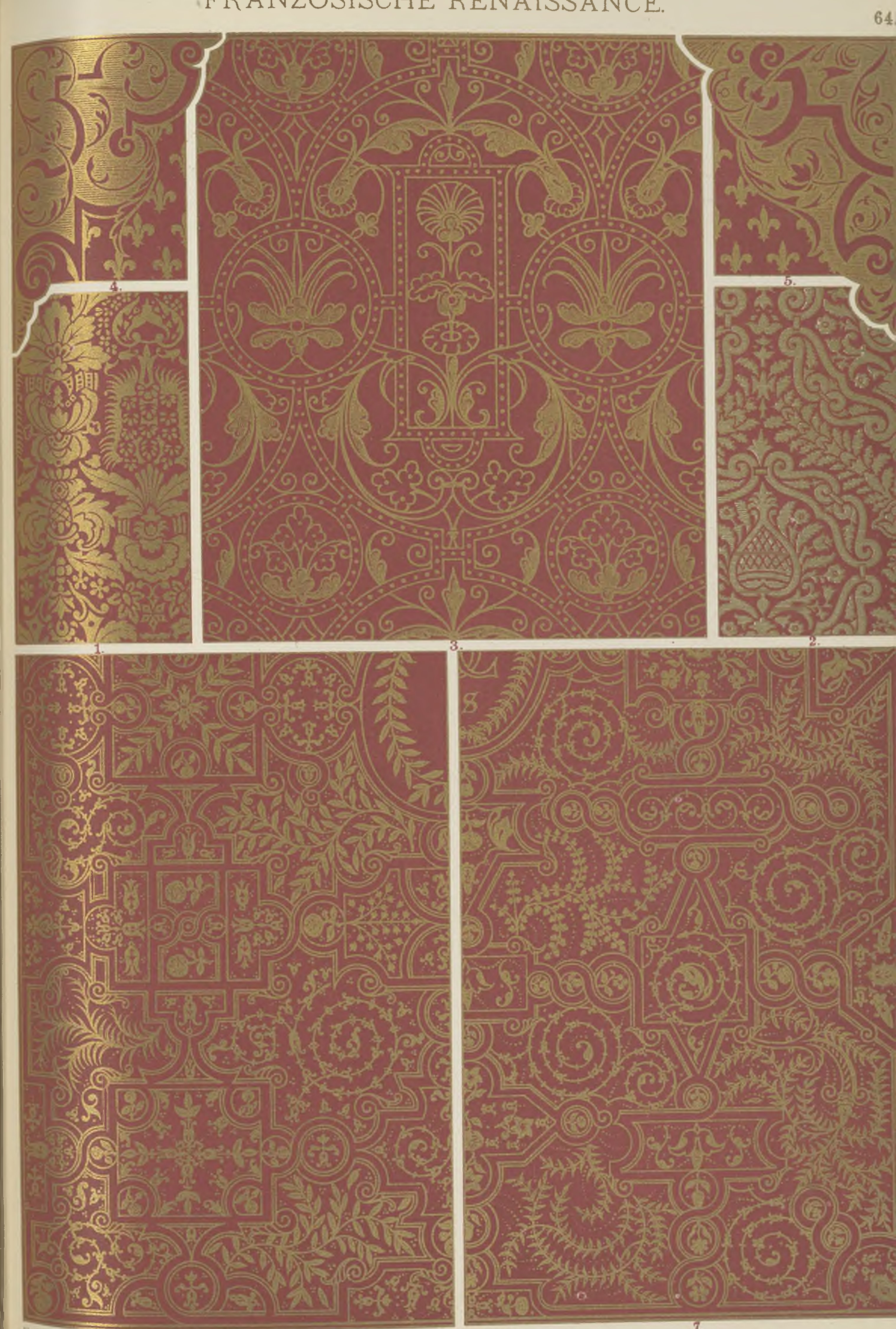
Abbildung 17. Abb. 17 und 19. Aus einem Musterbuch für Stickereien von Ostans. Abbildung 19.

Später unter Karl IX. und Heinrich III. füllte man den ganzen Buchdeckel mit reihenweise eingedruckten kleinen Stempeln und ließ nur in der Mitte Raum für Wappen und Insignien; noch später unter Heinrich IV. erfand Nicolaus Ève, der auch Hofbuchbinder Heinrich III. gewesen war, den sogenannten „Fanfaren-Stil", der die ganze Fläche des Einbands mit dünnen Linienmustern, mit spiralförmigen Ranken und Eichen- oder Lorbeerzweigen füllt.

Über die Weberei und Stickerei zur Zeit der französischen Renaissance finden sich im Text zu den Tafeln 65 und 66 die nötigen Angaben (S. 139—142).

Abbildungen der Tafel 64: Abb. 1. Seidengewebe vom Ende des XVII. Jahrhunderts. Abb. 2. Seidengewebe aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Abb. 3. Gestickter Teppich im Louvre zu Paris (XVI. Jahrhundert). Die Bordüre dieses Teppichs zeigt die Abbildung 5 der Tafel 60. Abb. 4 und 5. Eckstücke eines Buchdeckels von rotem Maroquinleder aus der Zeit Heinrichs III. Abb. 6. Einbanddecke aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Abb. 7. Einbanddecke vom Ende des XVI. Jahrhunderts.

Nach: Dupont-Auberville, L'Ornement des tissus; Libri, Monuments inédits; Lièvre, Les Arts décoratifs à toutes les époques; Blanc, Grammaire des arts décoratifs



WEBEREI, STICKEREI UND BUCHEINBÄNDE.

VERL. v. JUL. HOFFMANN STUTTG





Abb. 13 u. 14. Kartuschen in der Galerie Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau. — Gemalt von Fr. Primaticcio (1504 bis um 1570).

Französische Renaissance

Wandmalerei und Weberei. Zu Tafel 65

Wandmalerei und Weberei der französischen Renaissance machten in ihrer formalen Ausgestaltung alle Wandlungen der Formenwelt der gleichzeitigen Architektur mit. Es erübrigt daher auf die kurzen Erläuterungen zu Tafel 62 (Seite 133 u. 134) hinzuweisen.

Plastische Ornamente, die gegen Ende der Periode immer häufiger vorkommen (Abb. 2, 5, 10 und 11 der Tafel 65), waren nur selten bemalt, Stuckverzierungen, falls sie nicht weiß gelassen wurden, vergoldet und höchstens noch durch farbige Tönung des Grundes besonders hervorgehoben.

Die Abbildungen der Tafel 65 zeigen, wie geschmackvolles Maßhalten und üppiger Reichtum bei den ornamentalen Dekorationen jener Zeit fast gleichzeitig und nebeneinander vorkommen.



Abb. 15. Wanddekoration im Speisesaal eines Hauses in Toul (Stil Henri II.).



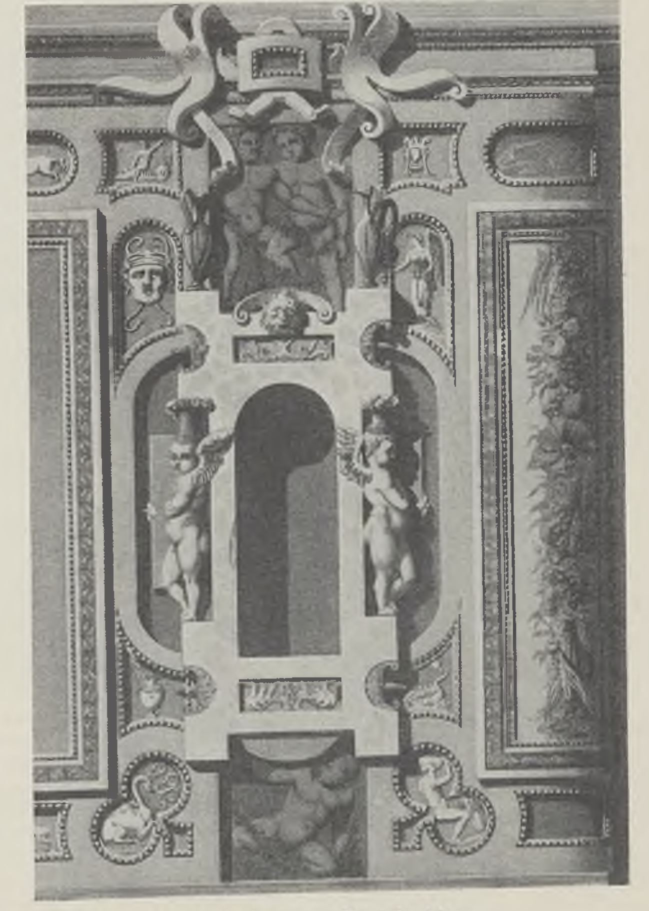


Abb. 16 und 17. Von der Wanddekoration in der Galerie Franz' I. im Schlosse zu Fontainebleau.
Nach: Pfnorr, Monographie du Palais de Fontainebleau.



Abb. 18. Bordüre mit Applikationsstickerei aus dem XVI. Jahrh. (vielleicht italienische Herkunft). Im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

Abb. 19. Kaminwand in der Galerie Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau.
Nach: Pfnorr, Monographie du Palais de Fontainebleau.

Abbildungen der Tafel 65: Abb. 1. Gemalter Fries zu beiden Seiten eines Kamins im Hôtel d'Aluie zu Blois (erste Hälfte des XVI. Jahrh.), Stil Louis XII. Abb. 2. In Holz geschnitzte Füllung aus dem Schlosse zu Gaillon (erste Hälfte des XVI. Jahrh.), Stil Louis XII. Abb. 3 u. 4. Geschnitzte und bemalte Unterzugsfüllungen an einer Decke im Assisenhofe zu Dijon (erste Hälfte des XVI. Jahrh.), Stil François I. Abb. 5. Geschnitzte und bemalte Deckenfüllung aus dem Zimmer der Diana im Schlosse zu Anet (Mitte des XVI. Jahrh.), Stil Henri II. Abb. 6 u. 7. Französische Bucheinbände (zweite Hälfte des XVI. Jahrh.). Abb. 8. Gemalte Wandfüllung in der Bibliothek des Arsenals zu Paris (erste Hälfte des XVI. Jahrh.), Stil Henri IV. bis Louis XIII. Abb. 9. Gemalter Wandfries aus dem Schlosse zu Fontainebleau (erste Hälfte des XVII. Jahrh.), Stil Louis XIII. Abb. 10 u. 11. Bemalte Stuckfriese aus der Apollo-Galerie im Louvre zu Paris von Berain (zweite Hälfte des XVII. Jahrh.), Stil Louis XIV. Abb. 12. Bordüre von einem Gobelinteppich von Lebrun (zweite Hälfte des XVII. Jahrh.), Stil Louis XIV. — Nach: C. Daly, Motifs historiques d'Architecture et de Sculpture d'ornement; Guiffrey, Histoire générale de la Tapisserie; Monuments inédits ou peu connus, faisant parti du cabinet de Guillaume Libri; Pfnorr, Monographie du Palais de Fontainebleau; Reiber et Sauvageot, L'Art pour tous; Rouyer, La Renaissance de François I. à Louis XIII.



WANDMALEREI, BEMALTE SKULPTUR, BUCHEINBÄNDE UND WEBEREI.

Französische Renaissance
Gobelinweberei
Zu Tafel 66

Tapisserie ist die Kunst des Webens von Teppichen mittelst Handarbeit oder auf dem mechanischen Webstuhl. Gobelin war der Name einer berühmten Färberfamilie in Paris, neben deren Anwesen sich die von Heinrich IV. im Louvre gegründete und zunächst von zwei Vlämen Marc de Comans und François de la Planche auf eigene Rechnung geleitete Manufaktur ansiedelte. Allmählich und nach dem Ankauf des Hauses Gobelin durch die Manufaktur ging nun der Name der Färberfamilie wenigstens im deutschen Sprachgebiet auf die Webereien selbst über, während man in Frankreich nur von „Tapisserie" spricht oder von „Tapisserie des Gobelins", falls die Arbeit aus der Pariser Gobelinwerkstätte stammt.



Abb. 8. Motiv eines Gobelins des XVI. Jahrhunderts.

Bereits unter Franz I. und Heinrich II. gab es in Paris staatlich geförderte Werkstätten für Teppichwirkereien, Heinrich II. gründete ein Unternehmen im Hôpital de la Trinité, in dem Waisenknaben in den verschiedensten Gewerben, so auch in der Tapisseriekunst unterrichtet wurden, und Heinrich IV. rief 1608 im Louvre die bereits genannte Künstlerkolonie ins Leben, in der unter Anleitung tüchtiger Meister Handwerker allerlei Art ausgebildet werden sollten. Unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. waren außerdem auch viel beschäftigte Manufakturen zu Ambusson, zu Cadillac-sur-Garonne, zu Lille, Reims und Tours in Betrieb.

1622 wurden dann die Werkstätten der Erben des Comans und des François de la Planche durch Colbert in die „Manufacture royale des Meubles de la Couronne" aufgenommen, wo sie sich unter der zielbewußten Leitung von Charles Le Brun allmählich zum Hauptzweig der Unternehmung entwickelte.

Als die Gobelinfabrikation nach den Entwürfen großer Maler zu arbeiten begann, versuchte sie sich zuerst auch mit Zwischentönen, kehrte aber bald zu den konventionellen Farben zurück, die sich für Licht und Luft widerstandsfähiger erwiesen. Figurenreiche Darstellungen mit großartigen Bordüren, denen zum Teil veränderte Entwürfe von Rubens oder Raffael zugrunde gelegt wurden, waren in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung; auch

Abb. 9. Wandteppich im Schlosse zu Fontainebleau. XVI. Jahrhundert.

Verduren kommen vor. Doch werden die Pariser Arbeiten, die unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. entstanden und nach Guiffrey in dekorativer Beziehung höher stehen als die späteren unter Le Bruns Leitung entstandenen Gobelins, noch häufig mit niederländischen Arbeiten verwechselt.



Abb. 10. Brüsseler Gobelin in Leinen und Seide mit der Darstellung einer Episode aus den Büchern der Könige.
Nach: Catalogue des Tapisseries de la Collection Somzée.

Abb. 11. Der „Mai“ aus einer Folge von Gobelins „Les arabesques“, die nach Webereien des XVI. Jahrhunderts im XVII. Jahrhundert in der Gobelin-Manufaktur hergestellt worden. — Nach: Guichard, Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble.

Abbildungen der Tafel 66: Abb. 1—3. Bordüren von einem Teppich nach Le Brun (gefertigt 1665—1672). Abb. 4—6. Bordüren von einem Teppich nach Noel Coypel (gefertigt 1670—1680). Abb. 7. Bordüre von einem Teppich des XVI. Jahrhunderts.
Nach: Histoire générale de la Tapisserie; Guichard et Darcel, Le Tapisseries décoratives du Garde-Meuble; Daly, Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics; Rouam, Les Arts des Tissus.



GOBELIN-WEBEREI.





Abb. 22 und 23. Fayenceteller von Rouen mit Dekorationen in Blau (Ton in Ton). Aus dem Musée céramique zu Rouen.

Französische Renaissance

Emailmalerei auf Metall, Fayencemalerei. Zu Tafel 67

In Limoges, im südlichen Frankreich, entwickelte sich um 1500 die Technik des Maleremails, eine Kunst, die im XVI. Jahrhundert ihre höchste Blüte erreichte und ganz Europa mit ihren Erzeugnissen versah. Bei diesen Malereien ist das Email ein selbständiges Malmittel, das den Metallkern, ausschließlich Kupfer, gleichmäßig überdeckt; die technischen Schwierigkeiten beim Farbenauftrag und Schmelzen verursachen jedoch eine ziemliche Beschränkung in den Darstellungsmöglichkeiten, was mit dazu beigetragen haben mag, daß sich die Meister auf das Bearbeiten und Kopieren deutscher, italienischer oder französischer Kupfer- und Ornamentstiche beschränkten.



Abb. 24. Bodenbelag in emaillierten Fayenceplatten im Schlosse zu Anet.

Die Limoges-Industrie war ungemein fruchtbar, lieferte bis ins XVII. Jahrhundert hinein Bildplatten für Altärchen, Kästchen oder Wandschmuck, Schüsseln, Kannen, Teller und Leuchter und ist erst nach Einführung des weißen Grundes durch die Miniaturmalerei für Dosen, Uhren oder kirchliche Geräte ersetzt worden.

In der ältesten Periode, die etwa bis 1530 dauerte und durch die Arbeiten von Nardon Pénicaud sowie Jean Pénicaud d. Ä. charakterisiert wird, wurden die in das Kupfer eingegrabenen Umrißzeichnungen zunächst mit durchsichtigem Email überzogen, dann die durchscheinenden Linien mit dunkeln Schmelzfarben nachgezeichnet, sowie dazwischen die Hauptfarben aufgetragen und zuletzt alles durch aufgesetzte Lichter in Weiß und Gold detailliert.

Leonhard Limousin (1505—1577) ist der Hauptmeister der zweiten Periode, die gegen 1570 zu Ende ging. Seine Arbeiten, meist allegorische und mythologische Darstellungen oder Porträts, sind auf schwarzem Grund in weißen Email-



Abb. 25. Kassette aus vergoldetem Silber mit Limousin Email-Einlagen, farbig auf schwarzem Grund (XVI. Jahrh.). Aus der Sammlung F. Spitzer, Paris.



Abb. 26. Spiegelmedaillon aus emailliertem Glas. Französische Arbeit.

farben gemalt, die den dunkeln Fond grau durchscheinen lassen (vergl. Abb. 25, S. 143); sie zeichnen sich durch die Beherrschung der verschiedensten Maltechniken aus, gehen aber stets auf fremde Vorbilder zurück. Überaus zahlreiche Arbeiten haben sich auch von Pierre Reymond und Pierre Comteys erhalten, der zwischen 1545—1568 tätig war. Die späteren Meister aber, die lebhafte bunte Farben mit Gold und Silberfolien (Pailletten) bevorzugten, zeigen in ihrer kleinlichen Zeichnung und Malweise schon deutliche Spuren des Verfalls.

Über die Schöpfungen der französischen Fayence- und Majolika-Werkstätten, vor allem über Henri II.-Fayencen und die Arbeiten von Bernard Palissy ist bereits im Text zu der Tafel 60 ausführlich berichtet worden (vergl. S. 129).

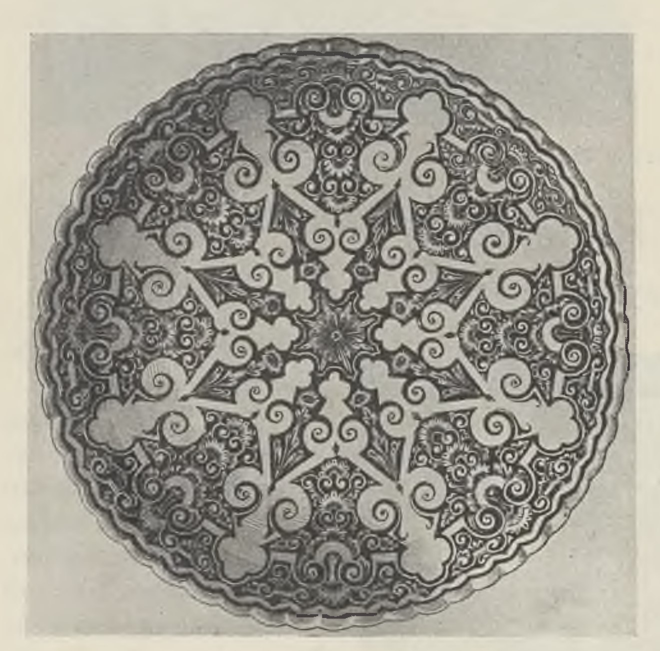


Abb. 27. Teller in Fayence von Rouen.
Aus der Sammlung A. de Bellegard, Paris.

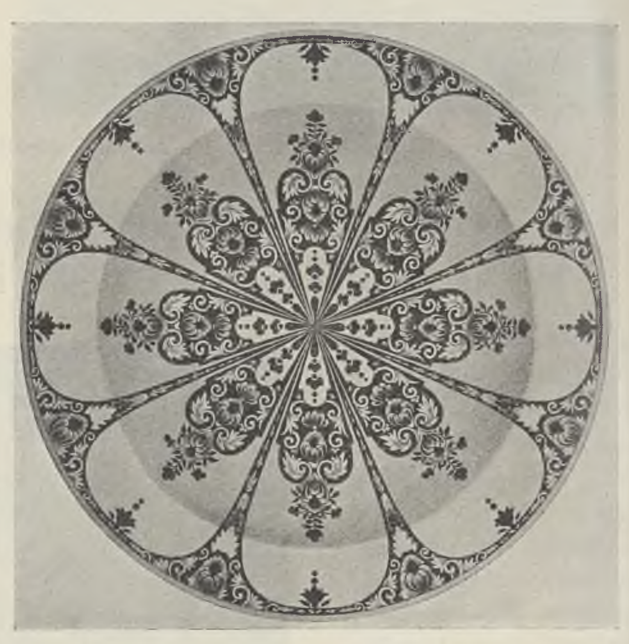


Abb. 28. Teller in Fayence von Rouen mit blauen Ornamenten (Ton in Ton). Aus dem Musée céramique zu Rouen.



Abb. 29. Zylindrische Fayencevase von Rouen mit blauem, rot belebtem Ornament.



Abb. 30. Fayencekanne von Rouen mit Dekorationen in Blau (Ton in Ton).

Abbildungen der Tafel 67: Abb. 1—10. Verschiedene Verzierungen von Geschirren aus Limoges in Emaille auf Kupfer; davon befindet sich das Original der Abbildung 1 in Privatbesitz, das Original der Abbildung 2 im Louvre zu Paris und die Originalien der Abbildungen 3 und 4 im Bayrischen Nationalmuseum zu München. Abb. 11 und 12. Giebelbekrönungen aus Fayence. Abb. 13—18. Verzierungen von Fayencegeschirren von Bernard Palissy. Nach Geschirren aus dem Museum des Louvre zu Paris und im Privatbesitz (vergl. Text zu Tafel 60, S. 129). Abb. 19 und 20. Randverzierungen von Fayencetellern aus Rouen. Abb. 21. Bouleschränkchen im Museum des Louvre zu Paris, aufgenommen von Fabrikant C. Bauer in Biberach (vergl. den Text zu Tafel 81, S. 177).

Nach: Poltier, Histoire de la Fayence de Rouen; Daly, C., Revue générale de l'architecture et des travaux publics; Saucy et Delange, Monographie de l'œuvre de Bernard Palissy; Waring, Art treasures of the United Kingdom from the art treasures exhibition Manchester; Obernetter, Das Bayrische Nationalmuseum zu München; Rouam, Les Arts du feu.



H. Dolmetsch.

EMAILMALEREI AUF METALL, FAYENCEMALEREI UND METALLEINLAGEN.



Abb. 22. Eisenätzarbeit einer Kassette.



Abb. 23. Groteske von Lukas von Leyden (1494—1580).

Deutsche und französische Renaissance

Die Flachornamentik. Zu Tafel 68

Bereits in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts machten sich in Deutschland die ersten Anzeichen des Einflusses italienischer Kunst bemerkbar. Die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts ist dann die Zeit der großen Kunst, in der Meister wie Dürer, Grünwald, Holbein und Flötner ihre Werke schufen, die zweite Hälfte die des Kunstgewerbes, für das Jamnitzer, Jost Amman, Mielich, Dietterlein u. a. m. in Betracht kommen.

Das Bedürfnis der Künstler, ihre welschen Formen möglichst zu verbreiten, führte zu den Ornamentstichen sowie den Modell- und Kunstbüchlein der sogenannten Kleinmeister, die den Handwerkern Motive zur direkten Benützung und Zusammenstellung gaben. Besonderes Interesse fanden neben Pokalzeichnungen Entwürfe für Hoch- und Querfüllungen, bei denen die senkrechten Mittelachsen durch stehende, schwebende oder hängende Ornamentteile, durch Figuren oder Köpfe betont wurden. Von diesen Mittelpunkten aus verläuft das Ornament symmetrisch nach beiden Seiten mit gestieltem, weich umrissenem Blattwerk, mit Spiralen, Füllhörnern und allerlei grotesken Endigungen. Für die Spätrenaissance sind dann zwei Ornamentarten, die Maureske und das Rollwerk von besonderer Bedeutung. Die Maureske, die wohl Peter Flötner zuerst verwendete, ist ein Flächenornament aus schematischen Linien mit streng stilisierten Blättern und Blüten und geht wahrscheinlich auf orientalische Vorbilder zurück. Das Rollwerk, das ursprünglich nur zur Belebung der Ränder von Kartuschen, Tafeln und Geräten diente, wurde seit 1550, als Tragegerüst für Grotesken, Früchte und Girlanden sowie in Verbindung mit Mauresken, zum Flachornament und ist etwa 30—40 Jahre lang fast ausschließlich und mit großer Virtuosität verwendet worden.

In Frankreich beschränkte sich die Renaissance anfangs gleichfalls auf das Ornamentale, blieb aber selbst darin in Abhängigkeit vom Ausland, besonders von Italien. Sogar die Emailwerkstätten in Limoges bezogen ihre Vorlagen größtenteils aus Italien und Deutschland. Doch wußten daneben auch französische Ornamentstiche, so Arbeiten von Ducerceau und Étienne Delaune, allgemeineren selbst Deutschland berührenden Einfluß zu gewinnen.



Abb. 24. Groteske Füllung, entworfen und gestochen von Cornelius Bos (zwischen 1550 u. 1560).



Abb. 25. Groteske Füllung, entworfen und gestochen von Lukas von Leyden (1494—1580).



Abb. 26. Groteske Füllung von Peter Flötner (1546).



Abb. 27. Grav.Bronze-Grabplatte i. d. Stiftskirche Aschaffenburg (1536).



Abb. 28. Aus dem „Gradisco-Buech" von Lucas Kilian (1632).



Abb. 29. Groteske Füllung von Cornelius Bos (zwischen 1550 u. 1560).

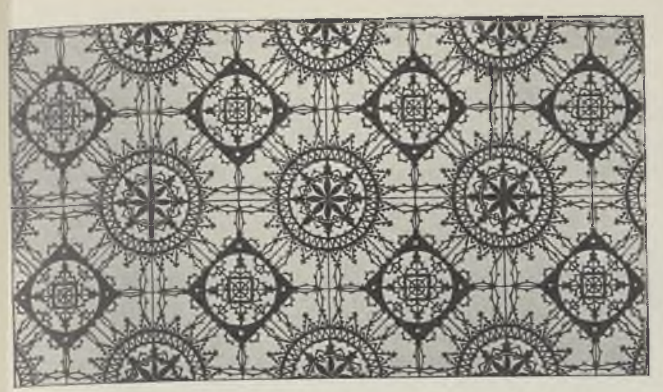
Abbildungen der Tafel 68: Abb. 1. Französische Boulearbeit einer Wanduhr in der Altertümersammlung, Stuttgart. Abb. 2 und 3. Elfenbeineinlagen eines deutschen Tisches daselbst. Abb. 4. Holzintarsien eines Himmelbetts im goldenen Saale des Schlosses zu Urach. Abb. 5 und 6. Holzintarsien einer Wandvertiefung im Justizpalast zu Dijon. Abb. 7. Holzintarsien eines Schrankes in Ravensburg. Abb. 8. Silbereinlagen eines goldenen Humpens i. d. Schatzkammer des bayrischen Königshauses, München. Abb. 9. Elfenbeineinlagen an einer Pistole im kgl. historischen Museum, Dresden. Abb. 10. Flachrelief am Himmelbett im goldenen Saale des Schlosses, Urach Abb. 11. Flachrelief einer Holzrahme mit vergoldetem Grund im Musée de Cluny, Paris. Abb. 12. Ätz- oder Graviermotiv von Peter Flötner. Abb. 13. Von einem Vorhängeschloss aus Heiligenkreuz im Museum für Kunst und Industrie, Wien. Abb. 14. Ätzung von einer Säge im kgl. historischen Museum, Dresden. Abb. 15 u. 16. Vom Deckel einer vergoldeten Silberkassette von Wenzel Jamnitzer i. d. Schatzkammer d. bayr. Königshauses, München. Abb. 17. Ätz- oder Graviermotiv v. unbek. deutschem Meister. Abb. 18—21. Bordüren und Flächenverzierungen von Oiron-Gefäßen im Louvre, Paris (vergl. Tafel 60). — Nach: Sauvageot, Palais, Châteaux, Hôtels et Maisons de France du XVe au XVIIIe siècle; Reynard, Ornements des anciens maîtres; Sauvageot, Musée impérial du Louvre; Gewerbehalle 1884.



A. Dolmetsch.

FLACHORNAMENTE VERSCHIEDENER TECHNIKEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART



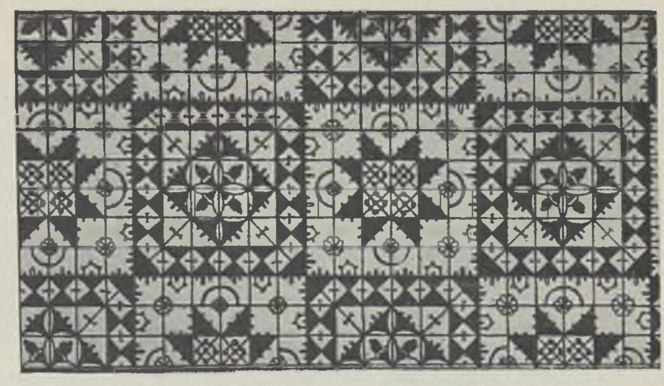


Abb. 8 und 9. Nach Johann Sibmachers neuem Stick- und Spitzenmusterbuch, Nürnberg 1604.

Deutsche Renaissance
Wandmalerei, Intarsien und Leinenstickerei
Zu Tafel 69

Neben der Plastik im Täfer und Stuckwerk spielten Wandteppiche vor allem aber Wandmalereien bei der dekorativen Ausstattung der Renaissancezimmer in Deutschland eine nicht zu unterschätzende Rolle. Waren Wände und Decken in Bürgerhäusern und Schlössern von italienischen Künstlern oder ihren deutschen Schülern mit Arabesken,

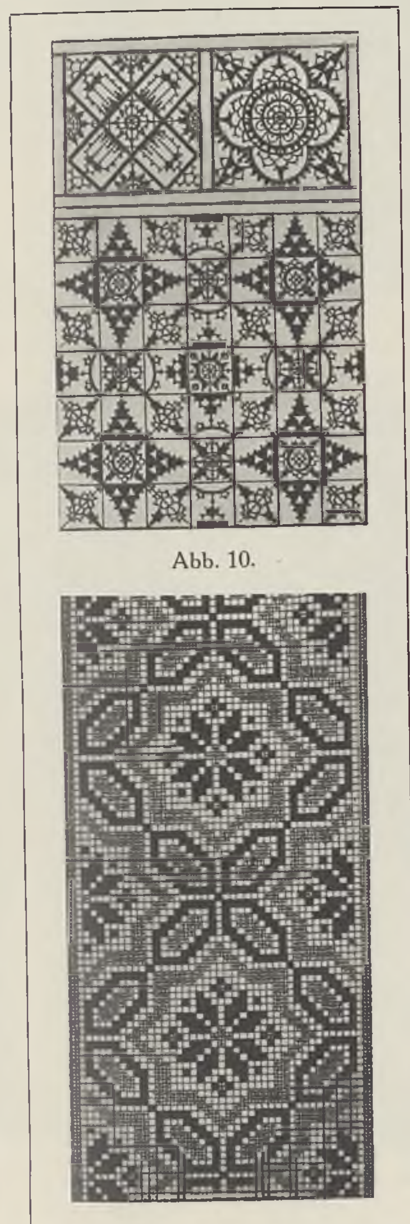


Abb. 10.



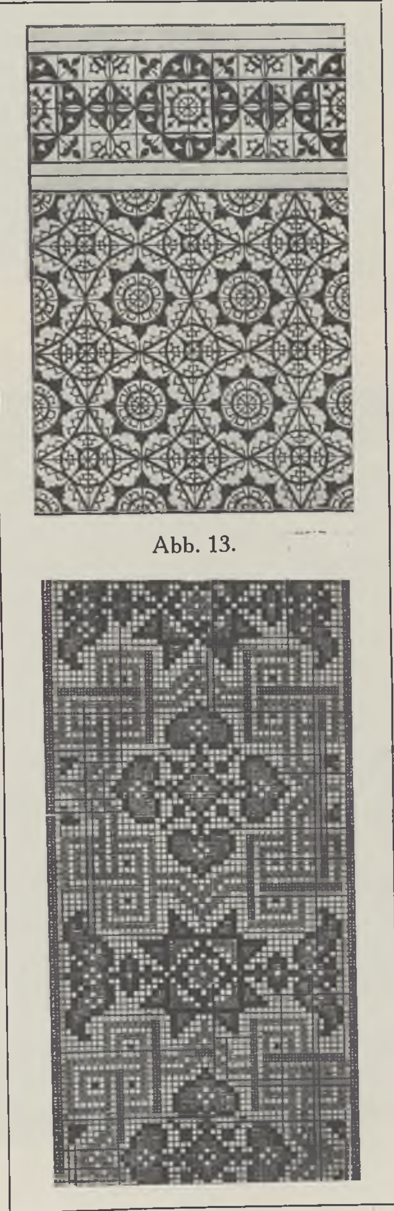


Abb. 13.

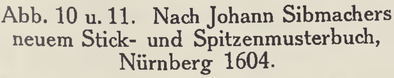


Abb. 10 u. 11. Nach Johann Sibmachers neuem Stick- und Spitzenmusterbuch, Nürnberg 1604.

Abb. 12. Gemalte Wandfüllung in der Burg Trausnitz zu Landshut.

Abb. 13 u. 14. Nach Johann Sibmachers neuem Stick- und Spitzenmusterbuch, Nürnberg 1604.

figürlichen Darstellungen oder mit Landschaften geschmückt, wurden die Bilder zunächst noch rein flächenhaft von gemalten oder stuckierten Rahmen umschlossen, die sich der Innenarchitektur eingliedern und unterordnen. Bald aber wandelt italienischer Einfluß das starre Rahmenwerk zu phantastischen Grotesken, die in der Freude an entzückenden Einzelheiten immer selbständiger werden und ihren eigentlichen umrahmenden Zweck völlig vergessen.

Die Sitte Intarsien aus verschiedenfarbigen Hölzern zum Schmuck der Möbel und des Getäfers zu verwenden und deren Technik gelangte aus Italien durch die Schweiz und Tirol nach Süddeutschland und gegen Ende des XVI. Jahrhunderts auch nach dem Norden. In der Mannigfaltigkeit der ornamentalen Motive und der Geschicklichkeit in der Technik wetteiferten die deutschen Meister bald erfolgreich mit den italienischen; doch kommen perspektivische Architektur- und Raumdarstellungen, die damals in Italien so beliebt waren, jenseits der Alpen nur selten vor.

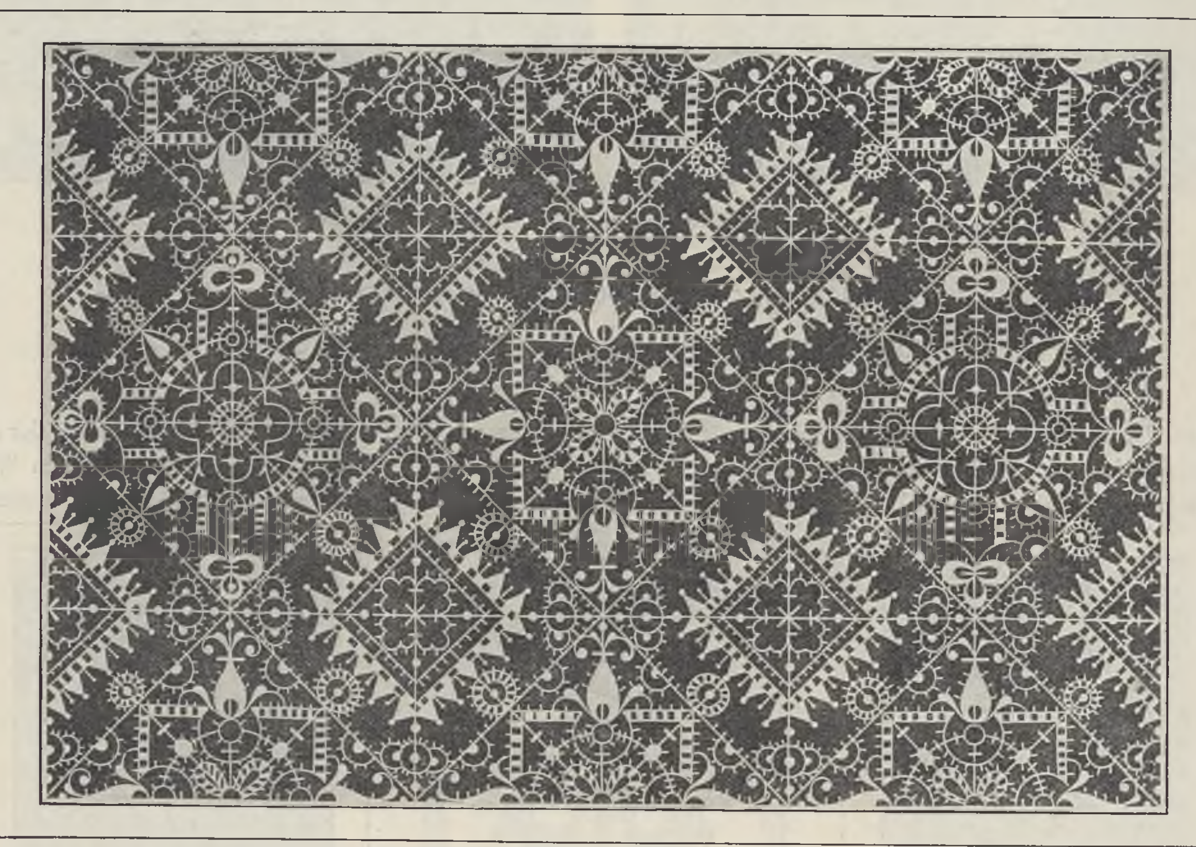


Abb. 15. Deutsche Spitze des XVII. Jahrhunderts.



Abb. 16. Füllung eines Schrankes oder einer Täfelung mit Holzeinlage.



Abb. 17. Füllung mit Holzeinlage.

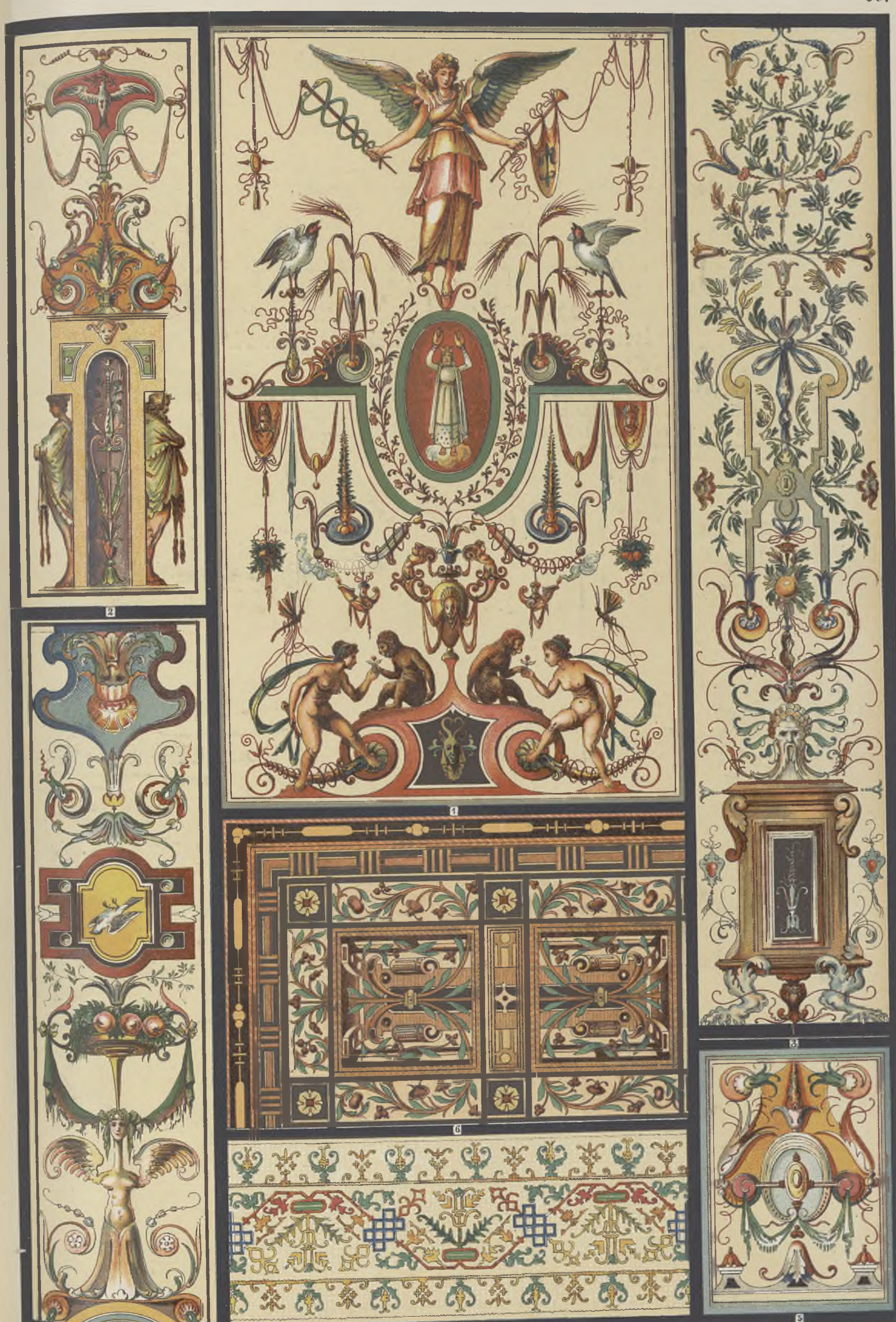
Abb. 16—18 nach: K. Lacher, Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert.



Abb. 18. Füllung eines Schrankes oder einer Täfelung mit Holzeinlage.

Die Weißstickerei auf Leinen wird als Hauskunst wie im Mittelalter so auch während der Renaissancezeit allgemein geübt, wobei die Muster in stärker gebleichtem oder in blauem und rotem Garn aufgestickt wurden und sich so reliefartig vom ungedeckten Hintergrund abheben.

Abbildungen der Tafel 69: Abb. 1. Wandmalereien aus den Baderäumen im Fuggerhause zu Augsburg, aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 2, 3 und 5. Wandmalereien aus dem Rittersaale der Burg Trausnitz zu Landshut. Abb. 4. Deckenmalerei im Rittersaale der Burg Trausnitz zu Landshut (aufgenommen von G. Gräf, München). Abb. 5. Eingelegte Holzarbeit vom Deckel einer Kassette. Abb. 7. Gestickte Bordüre einer Leinendecke.



H. Dolmetsch.

WAND- UND DECKENMALEREI, INTARSIEN UND LEINENSTICKEREI.

Deutsche Renaissance

Glasmalerei

Zu Tafel 70

Nach 1500 kommt in der Glasmalerei neben den Malfarben Silbergelb und Schwarzlot, das oft ins Graue, Braune, Gelbliche und selbst Grünliche spielt, das Eisenrot vor, und im Laufe des XVI. und XVII. Jahrhunderts gelingt es, auch alle übrigen Farben Blau, Violett und Grün in den verschiedensten Malfarben oder Emails herzustellen. Dadurch wurde es möglich, auf derselben Glasscheibe mit mehreren Farben nebeneinander zu arbeiten und das Vorkommen der oft störenden Bleikonturen möglichst einzuschränken.

In der Komposition überwiegt die Figurenmalerei, deren statuarische Haltung jedoch mehr und mehr verschwindet, um schließlich umfangreichen Darstellungen Platz zu machen, die über die Fensterpfosten hinweg die ganze Glasfläche füllten. Und da von jetzt ab die handwerksmäßig arbeitenden Glasmaler nur noch die technische Herstellung besorgten und nach Scheibenrissen arbeiteten, die von den ersten Künstlern der Zeit geschaffen wurden, sind die Entwürfe zeichnerisch meist von hoher Vollendung. An Stelle der früher beliebten teppichartigen Hintergründe treten realistische Landschaften, innere und äußere Architekturen und da nun auch die Modellierung sorgfältig durchgeführt wird, verliert das Glasgemälde schließlich den Charakter der Fläche und sucht sich alle Effekte der Tafelmalerei anzueignen. Es entstehen Kabinettbildchen, kleine rechteckige oder runde „Scheiben“, mit denen die sonst weiß verglasten Fenster kirchlicher wie profaner Bauten geschmückt wurden. Die Darstellung von Wappen mit und ohne Schildhaltern in architektonischer Umrahmung findet sich am häufigsten, doch kommen auch Schilderungen aus der Legende und Geschichte sowie Porträts vor. Diese Art der Glasmalerei erreichte in der Schweiz besondere Vollendung und Verbreitung, da dort Behörden, Städte und Private, jedem der sich ein neues Haus erbaute, auf sein Ansuchen hin ihr auf Glas gemaltes Wappen in die Fenster seiner Stube zu stiften pflegten.



Abb. 4. Rundscheibe mit dem Wappen v. Erlach im Chor der Kirche zu Hindelbank, 1521.

Rein ornamentale Glasgemälde kommen nur noch selten vor, sind dann aber bei aller Neigung zum Naturalismus meist von großer Schönheit in der Zeichnung und in der Verteilung des Ornaments auf der verfügbaren Fläche.



Abb. 5. Standesscheibe von Appenzell, 1606.
Eigentum der Kunstgesellschaft Luzern.
Nach: „Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei“.



Abb. 6. Standeswappen von Zürich, 1506.
Aus der Kirche von Maschwanden (Kt. Zürich).
Nach einer Photographie des Schweiz. Landesmuseums, Zürich.



Abb. 7. Fries einer Scheibe der Stadt St. Gallen von 1520 im Rathause zu Basel.



Abb. 8. St. Leodegar mit dem Standeswappen von Luzern.
Von Glasmaler Oswald Göschel, Luzern.



Abb. 9. Standeswappen von Uri.
Wahrscheinlich nach einem Entwurf des Malers Hans Leu d. Ä., Zürich.



Abb. 10. St. Mauritius mit dem Standeswappen von Luzern.
Von Glasmaler Oswald Göschel, Luzern.

Glasgemälde aus der 1504 erbauten Kirche von Maschwanden (Kanton Zürich), jetzt im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich.



Abb. 11. Wappenscheibe der Stadt Baden von 1542 im Rathause zu Stein am Rhein.



Abb. 12 Standeswappen von Schaffhausen von 1519 im historischen Museum zu Basel.

Nach: Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei.

Abbildungen der Tafel 70: Abb. 1—3. Glasmalereien aus der Kuppel der „reichen Kapelle“ in der königlichen Residenz zu München. Nach Zettler, Enzler und Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle in der königlichen Residenz zu München.



H. Dolmetsch.

GLASMALEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Deutsche Renaissance

Metallarbeiten. Zu Tafel 71

Die zahlreichen Schmuck-, Prunk- und Gebrauchsgegenstände aus edeln Metallen, die von den deutschen Renaissancemeistern geschaffen wurden, sollen später im Text zu Tafel 79 besprochen werden; hier handelt es sich in erster Linie um Arbeiten der Waffenschmiedekunst, sowie um Geräte in Messing, Bronze oder Zinn.

Die Hauptwerkstätten für kunstvoll geschmiedete Waffen waren während des ganzen XVI. Jahrhunderts in Deutschland. Plattner wie Koloman Kolman († 1532) in Augsburg, Kunz Lochner († 1567) und die beiden Wilhelm von Worms († 1537 und 1567) in Nürnberg, sowie die aus Augsburg stammenden Seusenhofer in Innsbruck versorgten die Fürsten und Herren von ganz Europa mit Harnischen und Helmen und lieferten selbst nach Italien, obwohl auch dort vorzügliche einheimische Meister tätig waren.

Bei der Verzierung der Rüstungen wurden entweder die Flächen gleichmäßig mit ornamentalem Schmuck überzogen oder nur die Ränder und Kanten der einzelnen Teile hervorgehoben, die Flächen hingegen frei gelassen. Während hierbei die Techniken der Gravierung, Ätzung oder Tauschierung einzeln oder kombiniert Verwendung fanden, sowie durch Tönungen des Eisens, durch blanke oder stumpfe Nuancen von Grau, Blau und Schwarz noch besondere Wir-

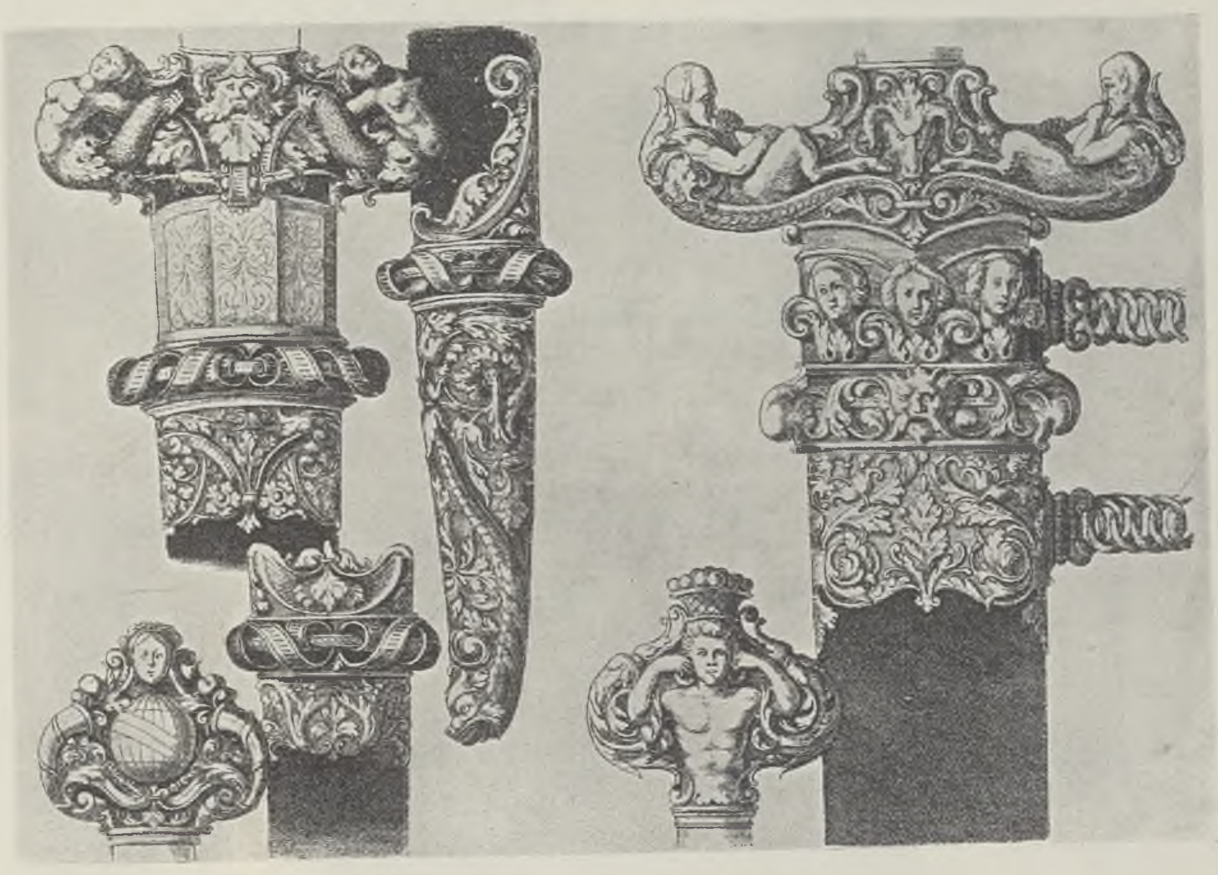


Abb. 7. Entwürfe zu Dolchen und Schwertgriffen.
Nach einem Stich, den W. Hollar (1644) nach Zeichnungen von Hans Holbein (1488—1554) ausführte.

kungen erzielt wurden, ist bei der alle Flächen bedeckenden Verzierungsart zumeist die Treibarbeit bevorzugt worden; Vergoldung kommt bei beiden Dekorationsarten vor.

Die Rüstungen und Waffen wurden zumeist nach Zeichnungen hervorragender Künstler vom Plattner hergestellt, während feinere Ornamentierungen, vor allem die Ätzungen, von besonderen Meistern ausgeführt worden zu sein scheinen. So läßt sich z. B. nachweisen, daß Albrecht Dürer, Hans Holbein, Daniel Hopfer und Hans Mielich Entwürfe zu Waffen lieferten und auch die Motive Aldegrevers und der übrigen sogenannten Kleinmeister finden sich immer wieder an Rüstungen, Schwertern und Dolchen. Ähnlich mannigfaltig wie die Ausstattung der Rüstungen war die Gestaltung der Schwerter, deren Schmuck sich meist auf Griffe und Scheiden beschränkte. Auch die Feuerwaffen aller Art, die Büchsen, Musketen, Schlangen und Kanonen, die vor allem in mehreren Fabriken in Suhl hergestellt wurden, sind am Rohr und Schloß mit Ätzung, Gravierung und Vergoldung mannigfaltig und reich verziert worden.

Geometrische Bestecke, Feldmeßinstrumente, Himmels- und Erdgloben, komplizierte Kalendarien, Sonnen- und Räderuhren sowie allerhand astronomische Instrumente, die zumeist in vergoldetem Messing, manchmal auch in Bronze mehr oder weniger künstlerisch ausgestattet wurden, stellten dem Kunstgewerbe der Renaissance fortgesetzt neue Aufgaben. Die berühmtesten Meister der damaligen Zeit für Uhren- und Instrumentenbau waren Jost Byrgi in Kassel, Praetorius in Nürnberg sowie die Gebrüder Christian und Christoph Schißle in Augsburg, die alle in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts arbeiteten. Auf anderen Gebieten fanden Messing und Bronze im Gegensatz zu Italien und zu den Gewohnheiten des Mittelalters nur selten und ausnahmsweise Verwendung.

Die Edelzinngeräte, als deren Hauptmeister Kaspar Enderlin aus Basel in Nürnberg (1560—1633) gilt, meist Schüsseln, Teller, Kannen und Humpen, die hin und wieder auch versilbert, vergoldet und bemalt vorkommen, werden

im Gegensatz zu den für den täglichen Gebrauch bestimmten Zinngeräten zu Schmuck- und Zierstücken von künstlerischem Wert ausgebildet. Dabei verschwindet die in gotischer Zeit beliebte Gravierung um nach dem Guß flach reliefierten Mustern aus verschlungenem oder gebrochenem Bandwerk, aus naturalistischen Blättern und Ranken oder Medaillons mit Köpfen und figürlichen Darstellungen Platz zu machen.



Abb. 8. Becher nach einem Stich von Paul Flynt (1592).



Abb. 9. Henkelkrug nach einem Stich von Georg Wechter (1579).



Abb. 10. Entwurf zu einem Dolch. Nach einem Stich von H. Aldegrever (1537).



Abb. 11. Prunkschild Kaiser Karls V. in getriebenem Eisen. Mitte des XVI. Jahrhunderts. Jetzt in der K. K. Ambraser Sammlung, Wien.



Abb. 12. Dolchentwurf nach einem Stich von H. Aldegrever (1537).

Abbildungen der Tafel 71: Abb. 1—6. Entwürfe zu Rüstungen aus dem Kabinett der Handzeichnungen alter Meister in München. — Nach: Hefner-Alteneck, Originalentwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige; Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwicklung.



METALLARBEITEN.



Abb. 14. Holzrelief mit dem Wappen der Stadt Aarau (um 1520) aus der Burg vor der Stadt dem sogenannten „Schlößli" zu Aarau (Schweiz).

Deutsche Renaissance

Die Kleinplastik und ihre Bemalung

Zu Tafel 72

Während in Italien zur Renaissancezeit die Plastik die bahnbrechende und vielfach auch leitende Kunst war, hat diesseits der Alpen die Malerei die neue Zeit hervorgerufen. Daraus ergeben sich die wesentlichen Verschiedenheiten in der Plastik der beiden Kunstländer.

Die Plastik der Renaissancezeit in Deutschland macht sich rasch und energisch frei von den Fesseln der Architektur, die zunächst ihre alte Formensprache noch beibehält. In ihrer neuen Unabhängigkeit verliert sie aber den Sinn für Monumentalität und große Verhältnisse; sie wird kleinbürgerlich und vor allem in den Städten nicht selten zum Haus-



Abb. 15. Relief in Kelheimer Stein von dem Augsburger Bildhauer Hans Daucher, † 1537.

Im Kgl. bayrischen Nationalmuseum, München.

gebrauch gepflegt und ausgeübt. Ernsthaftes und systematisches Studium der Natur, eine realistische Wiedergabe des Individuellen sowie aller Einzelheiten und Innerlichkeit der Empfindung müssen Größe und dramatisches Pathos ersetzen, gleich wie die malerische Wirkung der Bildwerke dieser Epoche für den Mangel an Monumentalität zu entschädigen versucht. Denn fast alle Skulptur war nicht nur selbst aufs reichste bemalt und vergoldet, sondern auch häufig in direkter Verbindung mit Gemälden zu malerischen Gruppen vereinigt. Diese Farbigkeit der Plastik wurde durch die Verwendung wenig beständiger Stoffe und das lebhafte Farbengefühl der damaligen Zeit bedingt, die malerische Anordnung durch den vorherrschenden Einfluß der Malerei, deren Meister plastische Bildwerke, wenn nicht eigenhändig schnitzten, so doch in ihren Werkstätten unter ihrer Aufsicht ausführen ließen und dann selbst bemalten oder vergoldeten.



Abb. 16. Holzschnitzerei aus der Marienkirche zu Lübeck. Jetzt im dortigen Museum.
Aus: Hoffmann, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland.



Abb. 17. Wappenhalter. Füllung eines Schrankes aus Westfalen.
Mitte des XVI. Jahrh. — Im Kunstgewerbemuseum Berlin.



Abb. 20. Die Gerechtigkeit. Schnitzerei von Albert von Soest (1566—1578). Aus der Ratsstube im Rathause zu Lüneburg.
Aus: Hoffmann, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland



Abb. 18. Wappenhalter. Füllung eines Schrankes aus Westfalen.
Mitte des XVI. Jahrh. — Im Kunstgewerbemuseum Berlin



Abb. 19. Maske von der Decke eines Saales der Benidiktinerabtei zu Ochsenhausen. Um 1580.
Aus: Lessing, Holzschnitzereien des XV. u. XVI. Jahrh.



Abb. 21. Maske von der Decke eines Saales der Benedikinerabtei zu Ochsenhausen. Um 1580.
Aus: Lessing, Holzschnitzereien des XV. u. XVI. Jahrh.

Abbildungen der Tafel 72: Abb. 1—10. Teile der bemalten Holzdecke im Rittersaal des Schlosses zu Heiligenberg, um 1584. Nach Aufnahmen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Abb. 11. Konsole aus den Arkaden des ehemaligen Lusthauses zu Stuttgart; die darauf stehende weibliche Gestalt stellt die Gemahlin des Erbauers des Lusthauses des Herzogs Ludwig, die Herzogin Ursula geb. Pfalzgräfin bei Rhein, dar. Im Lusthause selbst stand auf der abgebildeten Konsole eine andere Figur, auf die sich das Wappen bezieht. Nach Aufnahmen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 12 und 13. Aus Birnbaumholz geschnitzte Wandschilder von der Ausstattung eines Jagdzimmers der Familie Besserer in Ulm, jetzt im Museum vaterländischer Altertümer daselbst. In den ovalen Mittelfeldern sind geschnitzte Hirschköpfe mit seltenen Geweihen befestigt. Nach Aufnahmen von Maler P. Haaga, Stuttgart.

DEUTSCHE RENAISSANCE.





Abb. 37. Bücherrücken von einem Bande der Stadtbibliothek zu Breslau.

Deutsche Renaissance

Bucheinbände. Zu Tafel 73

Die deutschen Bucheinbände der Renaissancezeit sind noch lange von mittelalterlichen Traditionen abhängig und mit gleichzeitigen italienischen und französischen Arbeiten nicht zu vergleichen. Das um so mehr, als an Stelle der bewährten Technik, die Ornamentation der Deckel mit aneinandergereihten Einzelstempeln einzupressen, bald nach 1500 die bemusterte Rolle trat, mit der ohne Mühe beliebig lange und kurze Strecken gepreßt werden konnten. Das hatte aber den namentlich bei figürlichen Mustern überaus störend wirkenden Nachteil, daß an den Ecken der den ganzen Deckel bis auf das Mittelfeld füllenden, senkrecht und quer laufenden Streifen häufig mitten im Muster abgebrochen werden mußte, oder sich entgegenlaufende Streifen überschneiden. Bei solchen Blinddrucken wird die Mitte des Buchdeckels gewöhnlich mit einer Plattenpressung ausgefüllt (vergl. die Abbildungen 10, 23, 26, 28, 30 u. 32).



Abb. 38. Pappeinband aus Marburg, überzogen mit poliertem, durchbrochenem Schweinspergament mit Unterlage von grünem Seidenatlas. 1593.

Auch bei künstlerisch reiferen Arbeiten schmückte man wohl im Anschluß an orientalische Vorbilder gerne nur die Mitten und die vier Ecken der Buchdeckel mit arabeskenartigen, mit Plattenstempeln eingepreßten Mustern (vergl. Abb. 9, 11, 13, 24, 25, 29). Als Material diente braunes Kalbsleder oder stark gebleichtes weißes Schweinsleder, für Goldpressungen, die um 1550 zugleich mit italienischen Bandmustern und Mauresken häufiger wurden, Kalbsleder und Pergament.

Bei der Ausgestaltung des Bücherrückens fand auch die Schnürung oft Verwendung; sie wurde durch Wülste betont oder durch vertiefte horizontale Linien angedeutet und die dadurch ent-

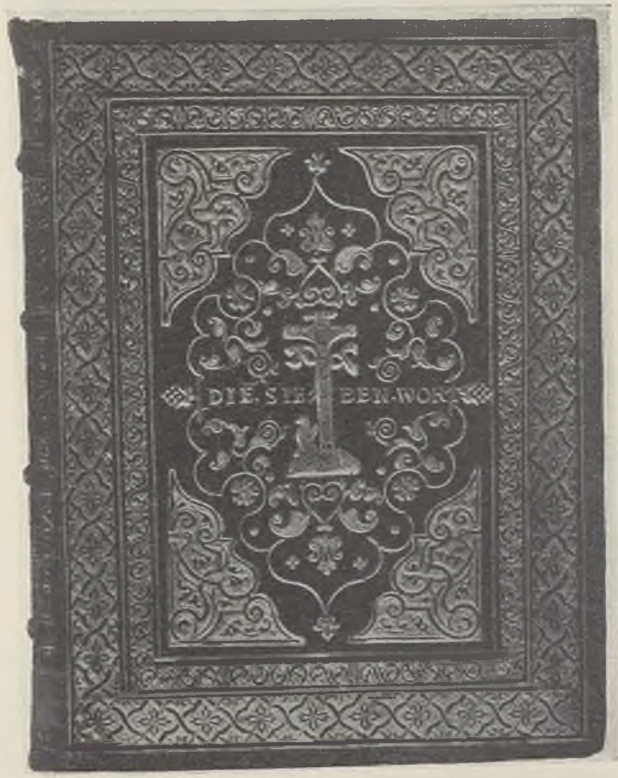


Abb. 39. Gebräunter Kalblederband mit Ornamenten in Goldpressung aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.



Abb. 40. Gebräunter Kalbledereinband mit Ornamenten in Goldpressung, von 1671, in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

stehenden Felder mit einfachen Ornamenten ausgefüllt. Am kostbarsten waren natürlich Einbände mit Beschlägen aus edlen Metallen besonders Silber, deren Verzierungen gegossen oder getrieben oder aber, wie Abbildung 1 der Tafel 73 zeigt, ausgesägt und mit Gravierungen ausgefüllt wurden.



Abb. 41. Gebräunter Kalbledereinband mit Goldornamenten (Mitte des XVI. Jahrhunderts).



Abb. 42. Gebräunter Kalbledereinband mit Goldornamenten (1574).

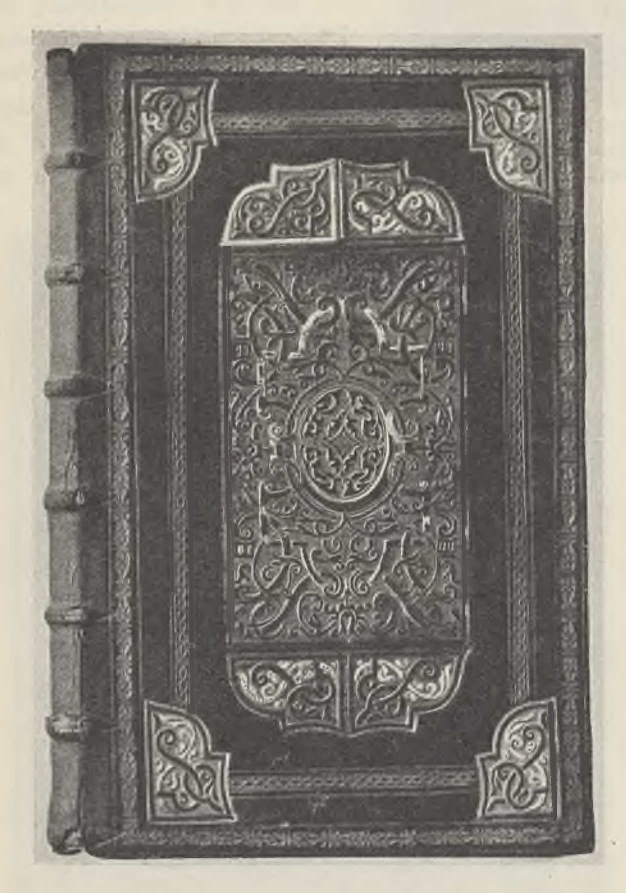


Abb. 43. Kalbledereinband mit roter, weißer und grüner Lackfarbe bemalt. Tübingen 1580, jetzt in der Landesbibliothek zu Kassel.

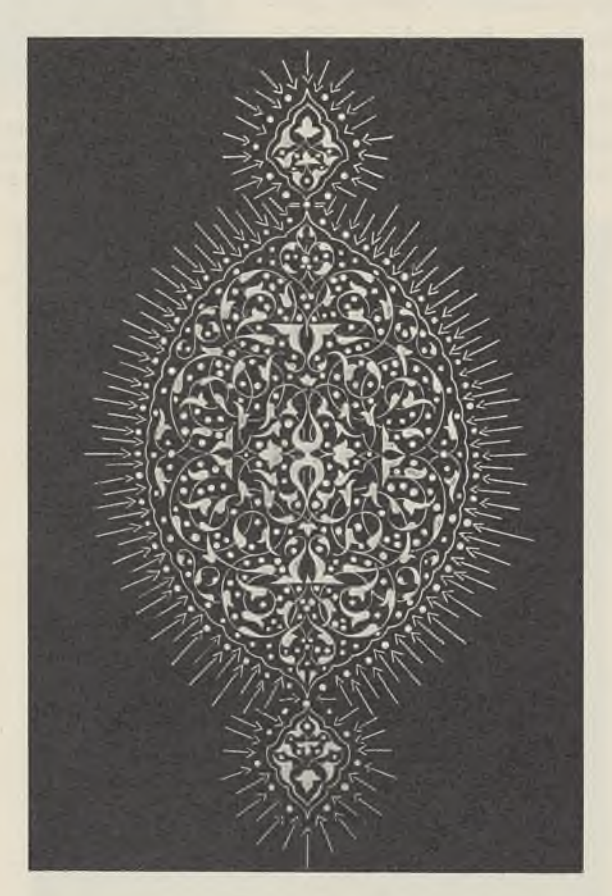
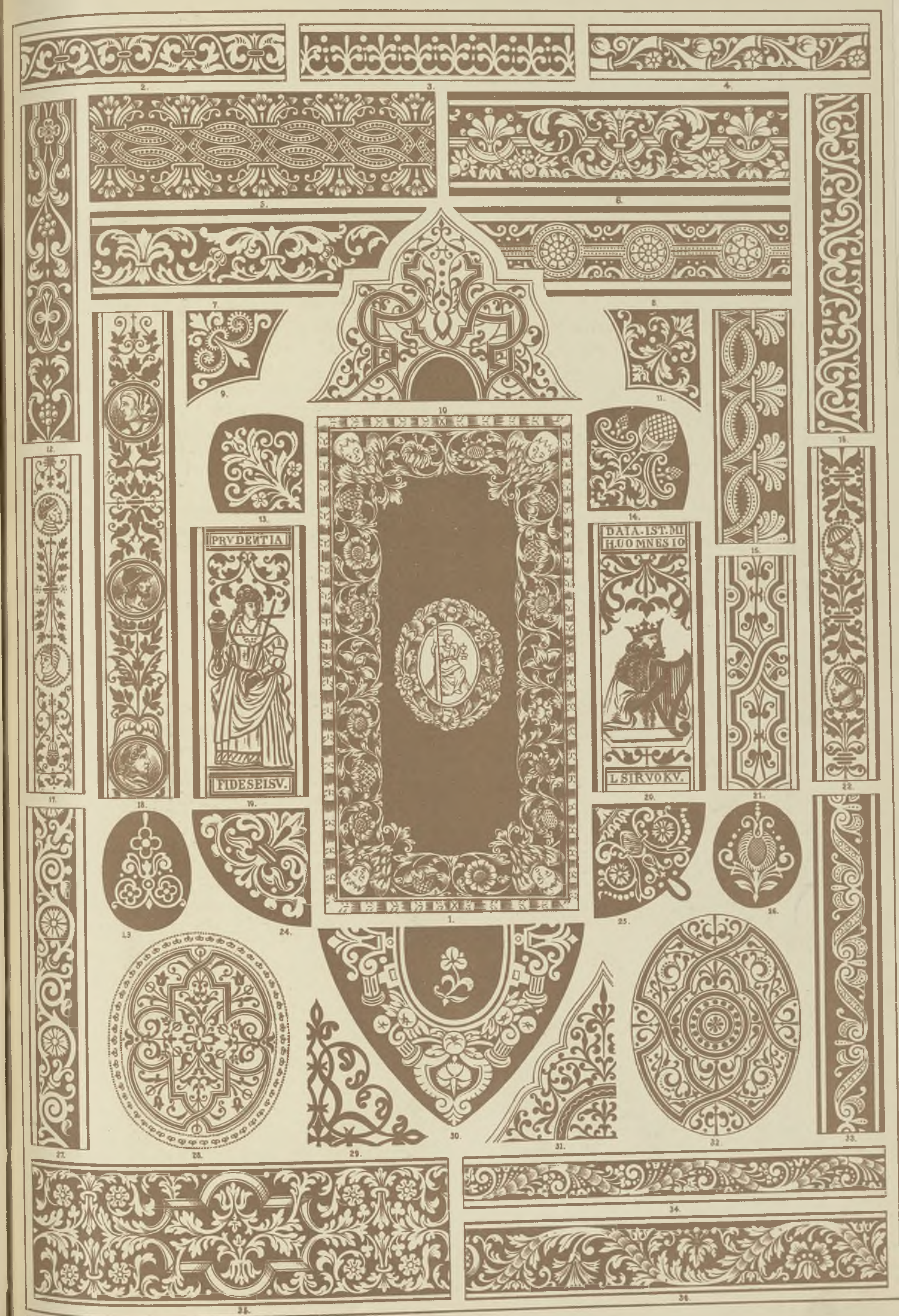


Abb. 44. Ledereinband des XVIII. Jahrhunderts. Goldornamente auf rotem Grund, der in das sonst dunkelbraune Leder eingelegt ist.

Abbildungen der Tafel 73: Abb. 1. Mit Silber beschlagener Buchdeckel aus der Altertümersammlung zu Stuttgart (natürliche Größe); Abb. 2—36. In Blinddruck hergestellte Verzierungen an Schweinslederbänden der königlichen Handbibliothek zu Stuttgart. Abb. 1—36 aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart.



H. Dolmetsch.

BUCHEINBÄNDE



Abb. 7. Von einer Altardecke in rotem Samt mit Applikationsstickerei aus einer Kirche bei Hoyerswerda (Oberlausitz).



Abb. 8. Bortenmuster aus Egenolff, Modelbuch. Gedruckt zu Frankfurt a. M.

Deutsche Renaissance
Stickerei und Weberei. Zu Tafel 74

Die nordischen Länder, vor allem Deutschland, wurden zur Zeit der Renaissance so ausgiebig von Italien, Frankreich und den Niederlanden mit Stoffen, Wirkereien und Stickereien versehen, daß einheimische Industrien nicht aufkommen konnten. Gleichwohl entstanden zum Teil infolge der Einwanderung ausländischer Meister auch in Oberdeutschland bemerkenswerte Arbeiten wie z. B. der Croy-Teppich der Universität Greifswald. So waren nach 1550 in Schlesien Wirkerschulen tätig, die in Breslau oder Brieg ihre Sitze hatten und um 1545 arbeitete in Leipzig ein Meister Seger Bombeck.

Die Bemusterung der Stoffe zeigt bald gotische Anklänge (Abb. 3 und 4) bald offensichtliche orientalische Beeinflussung (Abb. 1, 5 und 7). Die Entstehung der Stickerei auf Samt aus der Reichen Kapelle der Kgl. Residenz zu München, die Abbildung 5 zeigt, fällt in die ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts, um welche Zeit sich die Münchener Seidensticker dank ihrer Kunstfertigkeit eines weitverbreiteten Rufes erfreuten.







Abb. 9—11. Muster für Gold- und Silberstickereien nach Johann Sibmachers neuem Stick- und Spitzenmusterbuch vom Jahre 1604. Gedruckt in Nürnberg.



Abb. 12. Deutsches Gewebe des XV. Jahrh. vielleicht aus Augsburg. Grüne Wolle mit Einschlag von gelblicher Seide.



Abb. 13. Züricher Gewebe aus dem Anfang des XVI. Jahrh. Grüne Seide mit Einschlag aus weißer Wolle.

Nach: F. Fischbach, Ornamente der Gewebe.



Abb. 14. Deutsches Gewebe des XV. Jahrh. vielleicht aus Augsburg. Grüne Wolle mit Einschlag von gelblicher Seide.





Abb. 15 und 16. Stickmuster aus Peter Quentells „neuem künstlichem Modelbuch", Köln 1545.



Abb. 17. Bordenmuster aus Peter Quentells „neuem Kunststich-modelbuch", Köln 1544.



Abb. 18. Muster eines gewebten Stoffes in der Kirche zu Weingarten. Gezeichnet von G. Werner, Ravensburg.



Abb. 19. Bordenmuster aus Peter Quentells „neuem Kunststich-modelbuch", Köln 1544.



Abb. 20.

Abb. 21.

Abb. 22.

Abb. 23.

Abb. 20—23. Stickmuster aus Peter Quentells „neuem künstlichem Modelbuch", Köln 1545.

Abbildungen der Tafel 74: Abb. 1. In Kreuzstich gestickter Tischteppich im Besitze des Herrn Konditor Schauffele in Schwäbisch-Hall. Abb. 2. Leinenstickerei aus dem Bayrischen Nationalmuseum zu München. Abb. 3. Gestickte Bordüre eines Teppichs im Bayrischen Nationalmuseum zu München. Abb. 4. Teppich auf Tuch gestickt im Bayrischen Nationalmuseum zu München (1560—1590). Abb. 1—4 aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 5. Vorhangbordüre in Applikationsstickerei auf Samt (16 cm breit) aus der Reichen Kapelle in der königlichen Residenz zu München. — Nach: Zettler, Enzler und Stockhauer, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der königlichen Residenz zu München. Abb. 6. Bordüre einer in Gold gestickten Ledertasche im Bayrischen Nationalmuseum zu München, aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart.



STICKEREI.

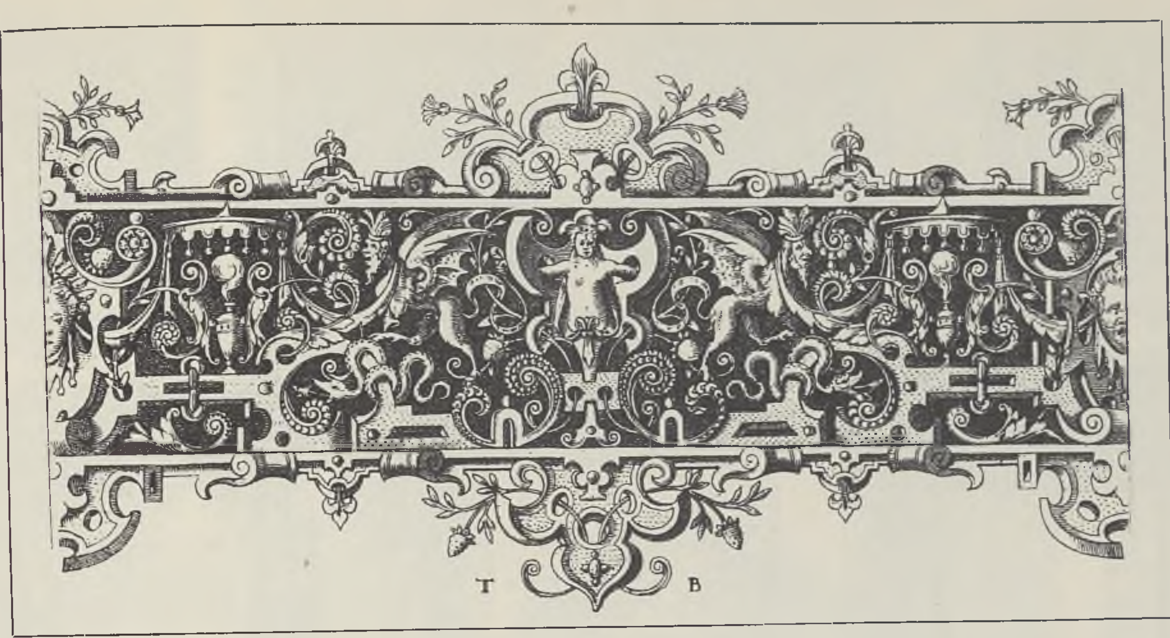


Abb. 14. Kopfleiste von Theodor de Bry.

Deutsche Renaissance
Typographische Verzierungen
Zu Tafel 75

Die Sitte, die Bücher mit kunstvollen Anfangsbuchstaben, Randleisten und Seitenumrahmungen zu schmücken, ist von den Handschriften auf die gedruckten Bücher übertragen worden. Anfangs wurden noch gotische Formen und Typen verwendet; erst um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts mit dem vollen Sieg des Humanismus fanden die Renaissanceformen auch bei der Buchornamentik allgemeine Anwendung. Und die Mitarbeit der größten deutschen Künstler jener Zeit, eines Holbein, Dürer oder Burgkmayr, die unermüdlich waren im Schaffen stets neuer Zieralphabete, Titelblätter oder Schlußverzierungen, hob den Buchschmuck auf seltene künstlerische Höhe. Fast ausschließlich fand dabei die Technik des Holzschnitts Verwendung, während der Kupferstich wegen seines andersartigen Druckverfahrens nur selten zur Ausschmückung gedruckter Bücher benutzt wurde und mehr für die Herstellung von Einzelblättern diente. Die Ornamentik entsprach der in der Architektur und von den Kleinkünsten verwendeten Formenwelt. Wie dort unterscheiden sich die Dekorationen der späteren Zeit von früheren Arbeiten durch die fast ausschließliche Benützung des Rollwerks (vergl. den Text zu Tafel 68, S. 145).

Eine ganze Reihe von deutschen Städten, so Straßburg, Augsburg, Nürnberg, Wittenberg und Basel waren berühmt durch den Erfindungsreichtum, die Sicherheit der Zeichnung wie den reifen Geschmack und die vollendete Technik in der künstlerischen Ausstattung ihrer Druckerzeugnisse. Mit der Zeit aber, unter den Nachfolgern der großen Meister trat ein Niedergang ein und auch der nochmalige kurze Aufschwung, den der Frankfurter Drucker und Verleger Sigmund Feyerabend durch Beiziehung tüchtiger Künstler wie Virgil Solis, Tobias Stimmer und Jost Amman herbeizuführen wußte, konnte den endgültigen Verfall des Buchgewerbes im Anfang des XVII. Jahrhunderts nicht mehr aufhalten.



Abb. 15. Titelblatt einer Schrift Martin Luthers von Val. Schumann, Leipzig 1519.



Abb. 16. Titelblatt des Sachsenspiegels von Sylvan Othmar, Augsburg 1516.

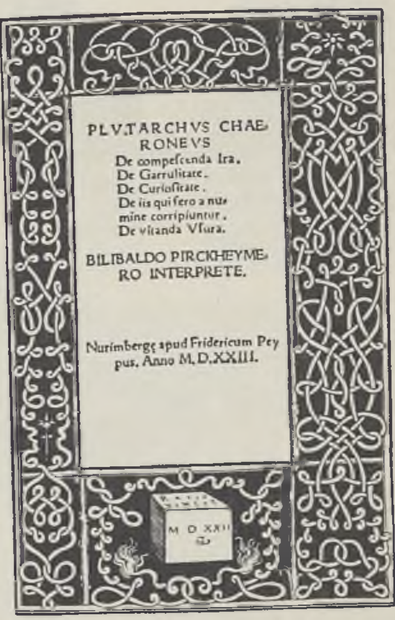


Abb. 17. Titelblatt einer Plutarch-Ausgabe von Friedr. Peypus, Nürnberg 1523.






Abb. 18—21. Die Buchstaben N, P, S und W. Aus einer deutschen Bibel, gedruckt 1584 in Wittenberg, jetzt im Britischen Museum zu London.



Abb. 22. Titelblatt von Adam Petri, Basel 1523.



Abb. 23. Titelblatt eines Wittenberger Druckes von 1521.



Abb. 24. Titelblatt eines Kölner Druckes von 1525.



Abb. 25. Titelblatt eines Augsburger Druckes von 1520.

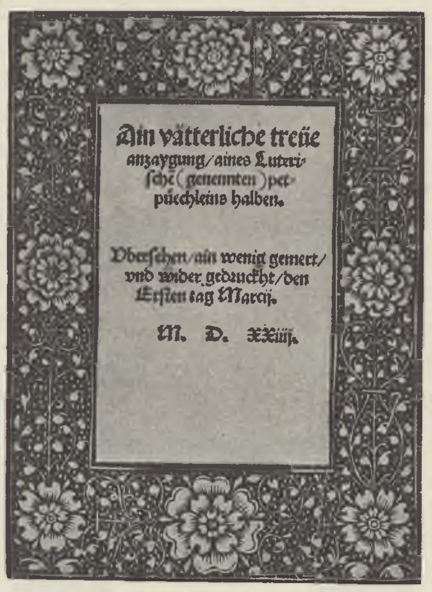


Abb. 26. Titelblatt eines Druckes von 1524.



Abb. 27. Titelblatt eines Mainzer Druckes von 1529.

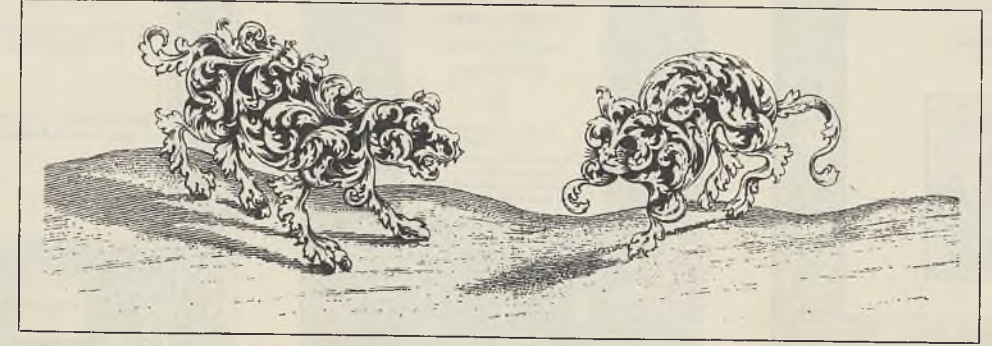
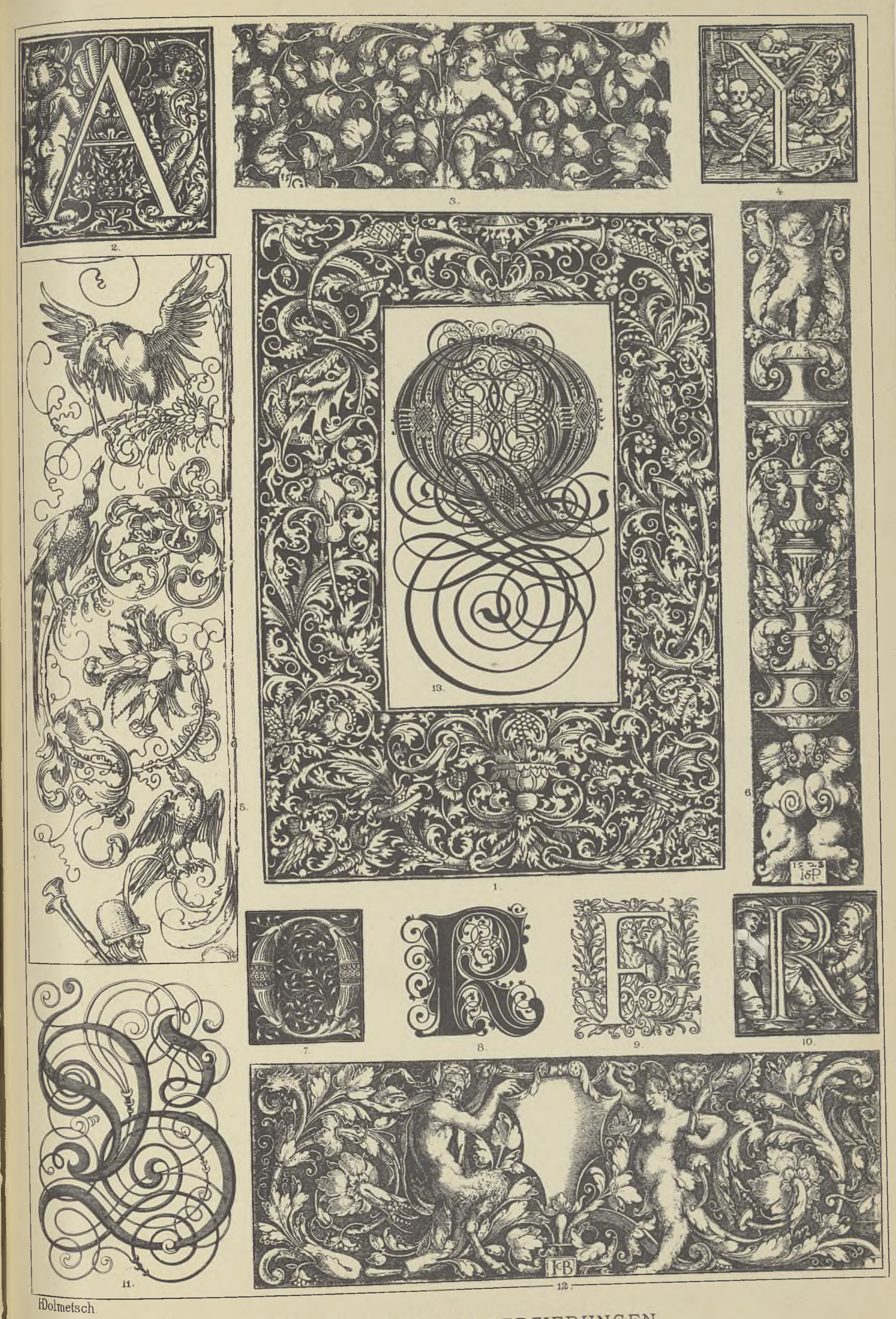


Abb. 28. Schlußverzierung. Von J. H. von Bemmel.

Abbildungen der Tafel 75: Abb. 1. Titelumrahmung (1519) von Hieronymus Hopfer (?). Abb. 2. Buchstabe von A. Dürer. Abb. 3. Fries (1539) von H Aldegrever. Abb. 4. Aus einem Totentanzalphabet von H. Holbein. Abb. 5. Aus dem Gebetbuch Kaiser Karls V. von A. Dürer. Abb. 6. Fries (1528) von H. S. Beham. Abb. 7. Buchstabe von 1518. Abb. 8. Buchstabe von P. Frank. Abb. 9. Buchstabe von Jost Amman. Abb. 10. Aus dem Kinderalphabet (1527—32) von H. Holbein. Abb. 11. Buchstabe von unbekanntem Meister. Abb. 12. Fries von J. Binck. Abb. 13. Buchstabe von P. Frank.



Dolmetsch.

TYPOGRAPHISCHE VERZIERUNGEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.





Abb. 6—8. Medaillen aus geschwärztem Eichenholz mit aufgelegten Ornamenten aus hellgelbem Buchsbaum (?) -Holz in der Art des Peter Flötner († 1546).

Deutsche Renaissance
Plastische Verzierungen in Stein und Holz
Zu Tafel 76 und 77

Die Ausbildung und Entwickelung des Ornaments ist für die gesamte deutsche Renaissance charakteristisch. Das zierliche Ornament der Frühzeit überzieht entweder von der Ornamentik der italienischen Frührenaissance ausgehend alle Flächen mit vegetabilischen Formen in graziöser Linienführung und anmutiger Verteilung, vermischt mit allerlei Figürlichem, mit Masken, Fabelwesen und Emblemen oder füllt sie mit phantastisch geschwungenem Ranken- und Blattwerk, das offenbar auf orientalische Vorbilder zurückzuführen ist.

Gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts verschwindet diese reizvolle vegetative Ornamentik, um mehr und mehr dem sog. Roll- und Kartuschenwerk Platz zu machen, aufgerollten, mit den Enden scharf herausgebogenen Bändern und Rahmen, die Motive der Schmiede- und Schlosserkunst benutzen und bis auf Nieten und Nägel Material und Technik von Metallbeschlägen nachahmen.

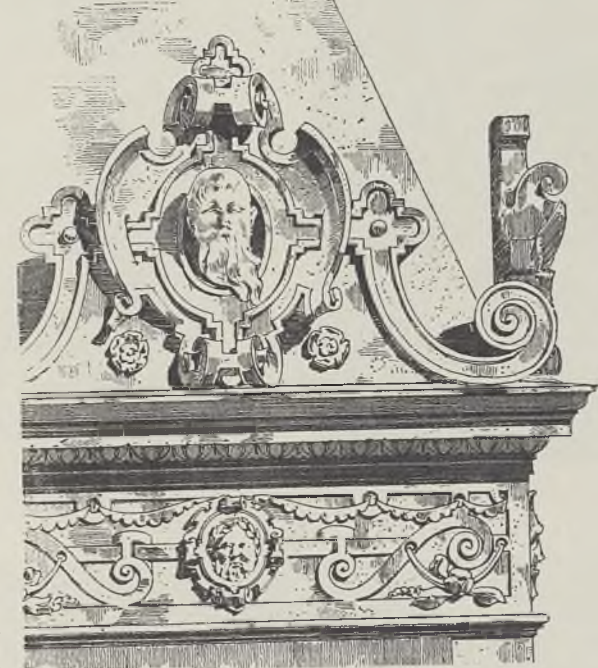


Abb. 9. Vom Steinkamin des Rathauses Liebenstein.
Nach: Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs.

Das freiere vegetative Ornament, das gemischt mit Figürlichem in Stuckdekorationen und gemalten Verzierungen gleichwohl vorherrschend blieb, entwickelte sich im Wettkampfe mit den übrigen stets kräftiger werdenden Formen immer breiter und reicher. Mit dem Akanthus, der noch immer die Grundlage bildete, wird naturalistisches Laub mit Blumen und Fruchtschnüren vermengt; doch geben Voluten und allerlei geschwungene Linienführungen auch diesem freieren Ornament eine gewisse geometrische Haltung.

„Der Reiz der Farbe gehört so wesentlich zu allen Erscheinungen des Lebens, daß auch die lebensvolle Plastik der deutschen Renaissance seiner nicht entbehren konnte". Wie die Plastik so sind auch alle Werke der Kleinkünste reich polychromiert, einerlei ob Holz, Stein oder Metall Verwendung fanden. Ein vorzügliches Beispiel hierfür bietet die Decke im Rittersaale des Schlosses zu Heiligenberg (Tafel 76), die aus Lindenholz geschnitzt, aufs reichste in Blau, Rot, Grün, Gold und Silber gefaßt ist, aber trotz dieses Farbenreichtums und trotz der Mannigfaltigkeit ihrer Ornamente einen durchaus harmonischen Gesamteindruck macht.






Abb. 10—13. Füllungen der Säulensockel am Mittelrisalit des Rathauses zu Bremen. — Anfang des XVII. Jahrhunderts.



Abb. 14. Holzschnitzerei aus der Marienkirche zu Lübeck, jetzt im Museum daselbst.



Abb. 15. Holzgeschnitzter Türaufsatz von 1520 mit dem Wappen der Stadt, im Stadtratssaale zu Aarau.



Abb. 16. Holzgeschnitzter Rahmen (XVI. Jahrhundert) aus der Sammlung des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.



Abb. 17. Holzschnitzerei aus der Marienkirche zu Lübeck, jetzt im Museum daselbst.
Abb. 14, 17—19 nach: Hoffmann, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland.





Abb. 18 und 19. Details vom Chorgestühle im Dome zu Mainz. Um 1580.

Abbildungen der Tafel 76: Abb. 1—5. Teile von der bemalten Holzdecke im Rittersaale des Schlosses Heiligenberg, aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart.











H. Dolmetsch.

BEMALTE PLASTIK.





Abb. 11 und 12. Holzrosetten einer Saaldecke im Hause Orelli-Corraggioni zu Luzern. Um 1523.



Abb. 13. Holzgeschnitzte Füllung. Deutsche Arbeit des XVI. Jahrhunderts.

Nach: Lessing, Holzschnitzereien des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.





Abb. 14 und 15. Holzrosetten einer Saaldecke im Hause Orelli-Corraggioni zu Luzern. Um 1523.

Deutsche Renaissance

Kunstgewerbliche Arbeiten

Zu Tafel 76 und 77

Die größte Bedeutung gewann die deutsche Renaissance für die verschiedenen Gebiete des Kunsthandwerks. Lebenslust und Prachtliebe der Zeit sorgten dafür, daß sich die aus dem Mittelalter überlieferten gediegenen handwerklichen Traditionen zur Virtuosität steigerten. Und da die größten Künstler der Zeit, wie Dürer und Holbein, es nicht verschmähten, die aus Italien übernommene antike Formenwelt für deutschen Geschmack und die Zwecke des Kunstgewerbes zu verarbeiten, erlangte der formale Schmuck auch aller Gebrauchs- und Ziergegenstände eine seltene künstlerische Reife. Allerdings wirken mittelalterliche Erinnerungen noch lange nach und auch die den deutschen Meistern eigentümliche Naturalistik und Phantastik sorgte für manches Willkürliche und Barocke; gleichwohl ist überall so viel naive Genialität, individuelle Freiheit und frische anmutige Kraft zu verspüren, daß auch kleinere und unbedeutendere Arbeiten geringerer Meister wie fast alle Geräte des täglichen Lebens eines gewissen Kunstwertes nicht entbehren.



Abb. 16. Pilasterverzierung vom Gestühle in der Kapitelstube des Domes zu Mainz.



Abb. 17. Holzschnitzerei vom Chorgestühle im Dome zu Mainz. (Um 1580.)

Nach: Hoffmann, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland.



Abb. 18. Pilasterverzierung vom Gestühle in der Kapitelstube des Domes zu Mainz.

Abbildungen der Tafel 77: Abb. 1. Herme von den Grabdenkmälern im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart. Abb. 2. Füllung an einem Pfeiler der Schranken im großen Rathaussaale zu Nürnberg. Abb. 3. Türleibung im Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg. Abb. 4. Sockel an einem Grabdenkmal der Schenken zu Limpurg im Chor der Stadtkirche zu Gaildorf. Abb. 5—10. In Holz geschnitzte Füllungen und Friese von einer Saaldecke im Schlosse zu Jever.

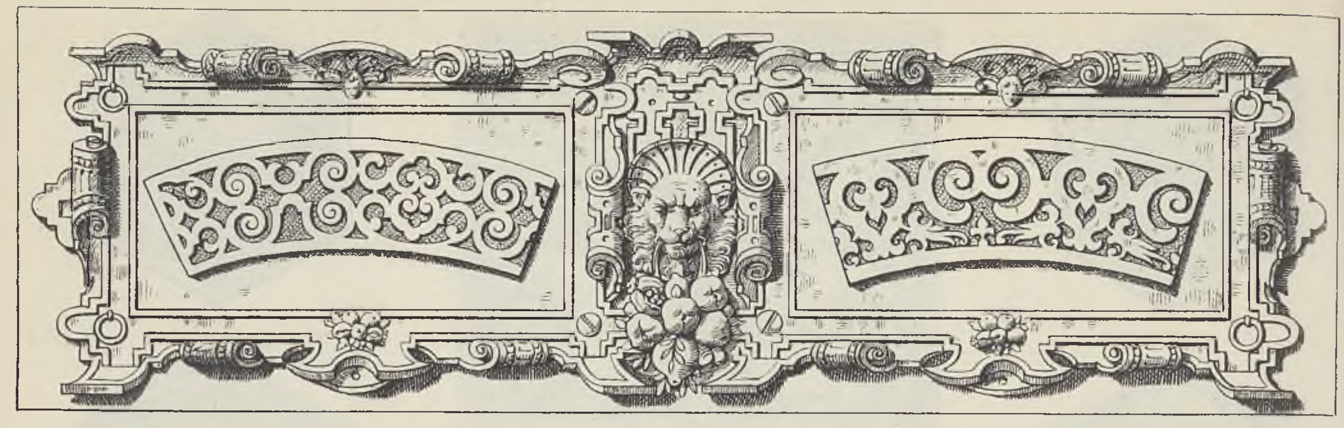


Abb. 19. Füllung an einem Grabdenkmal der Kirche zu Bönnigheim und Bogenfriese vom Schloße zu Merseburg.

Abb. 20. Von einer Holzdecke aus d. Schloße zu Arbon. 1515.

Abb. 21. Holzgeschnitzte Bauerntruhen von 1688.







Abb. 22. Von einer Holzdecke aus d. Schloße zu Arbon. 1515.







Abb. 23—25. Schnitzereien vom Chorgestühle im Dome zu Mainz. Um 1580. — Nach: Hoffmann, Baukunst u. dek. Skulptur d. Renaissance i. Deutschland.



H. Dolmetsch.

PLASTISCHE VERZIERUNGEN IN STEIN UND HOLZ.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

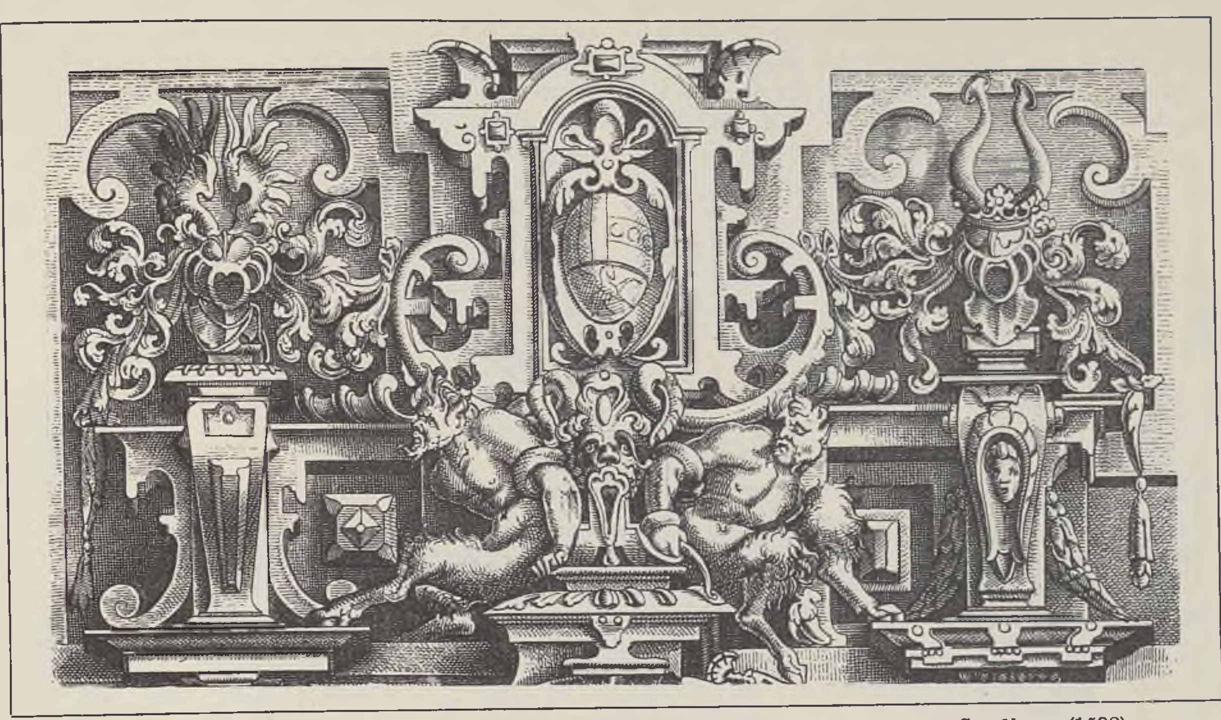


Abb. 9. Türaufsatz. Nach dem Werke „Architectura“, von Wendel Dietterlein aus Straßburg (1598).

Deutsche Renaissance

Fassadenmalerei. Zu Tafel 77 A

Die Sitte, die Hausfassaden mit bunten Malereien zu schmücken, übernahm Deutschland von Italien und wendete sie vor allem dort an, wo, wie in Augsburg und Ulm, kein Material zum Quaderbau vorhanden war oder wo, wie z. B. in Basel, Schaffhausen oder Stein a. Rh., die Farbenlust der Zeit solch bunten Schmuck der Architektur verlangte. Zu den ersten Künstlern, die diesem Verlangen entsprachen, gehörte Hans Holbein d. J., der die Anregungen dazu aus Italien mitbrachte, sie dann aber völlig selbständig zu originellen eigenen Schöpfungen verarbeitete. Er überdeckte zumeist die Fassadenfläche mit einer idealen Monumental-Architektur, die alle vorhandenen Unregelmäßigkeiten des Aufbaus kunstvoll verbarg und nicht nur mit ornamentalen Kompositionen sondern auch durch figürliche Schilderungen aus der biblischen Geschichte, dem klassischen Altertum oder dem Leben des Alltags, mit Allegorien, Götter- und Heldengestalten, ausgefüllt und belebt war. Außerdem bringen perspektivische Täuschungen, Einblicke in Galerien, Schein-

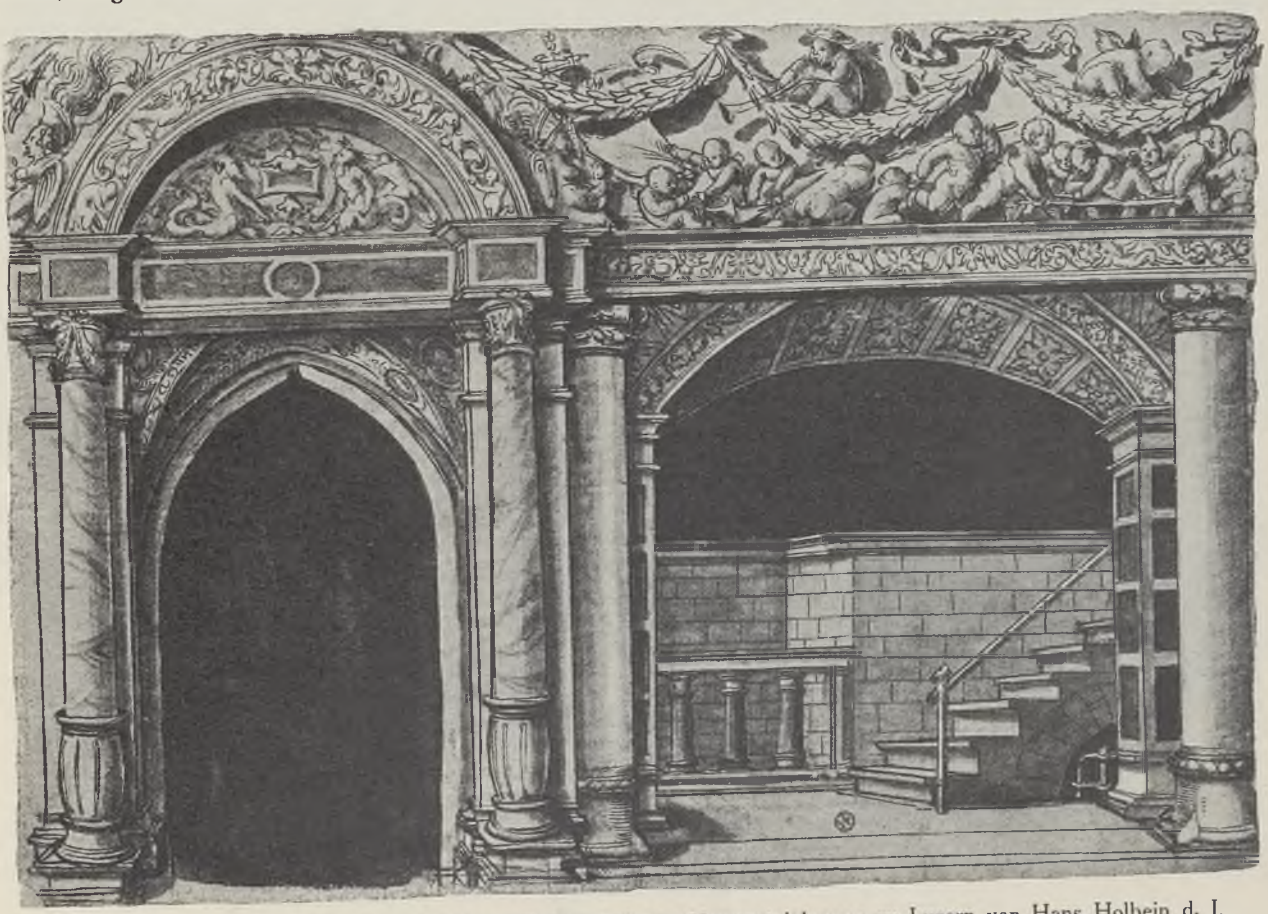


Abb. 10. Entwurf zur Fassadenmalerei vom Erdgeschoß des Hertensteinhauses zu Luzern von Hans Holbein d. J.
Nach Holbeins Zeichnung in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

fenster, gemalte Balkone mit Musikanten oder Nischen mit Statuen, freie Bogenhallen mit Ausblicken in die Landschaft heiteres Leben in den sonst strengen Aufbau, der auch durch kräftige Polychromie zusammengehalten und gehoben wird. Dabei pflegen sich die Ornamente der Friese und Pilaster hell von einem kräftig roten, blauen oder auch grünen Grunde abzuheben.



Abb. 11. Kandelaber.
Nach der sogenannten „Erlachscheibe" in Jegenstorf (Schweiz).

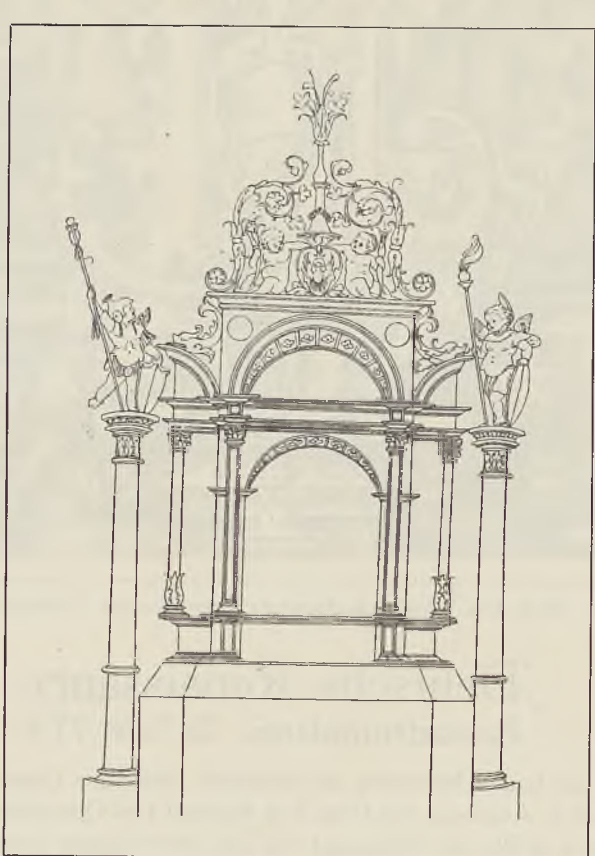


Abb. 12. Entwurf zu einem Altar.
Nach: Basler Goldschmiederisse.

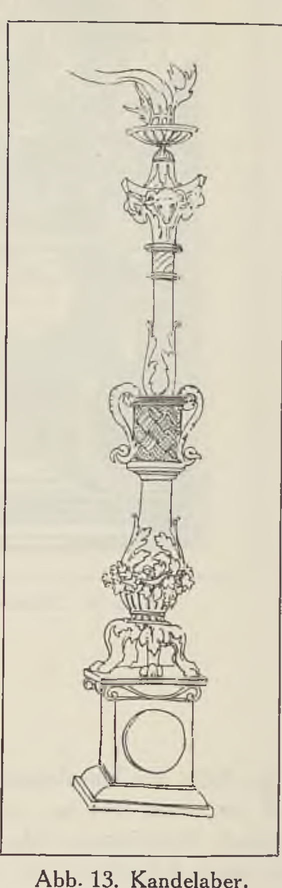


Abb. 13. Kandelaber.
Nach einem Entwurf von Hans Holbein d. J.

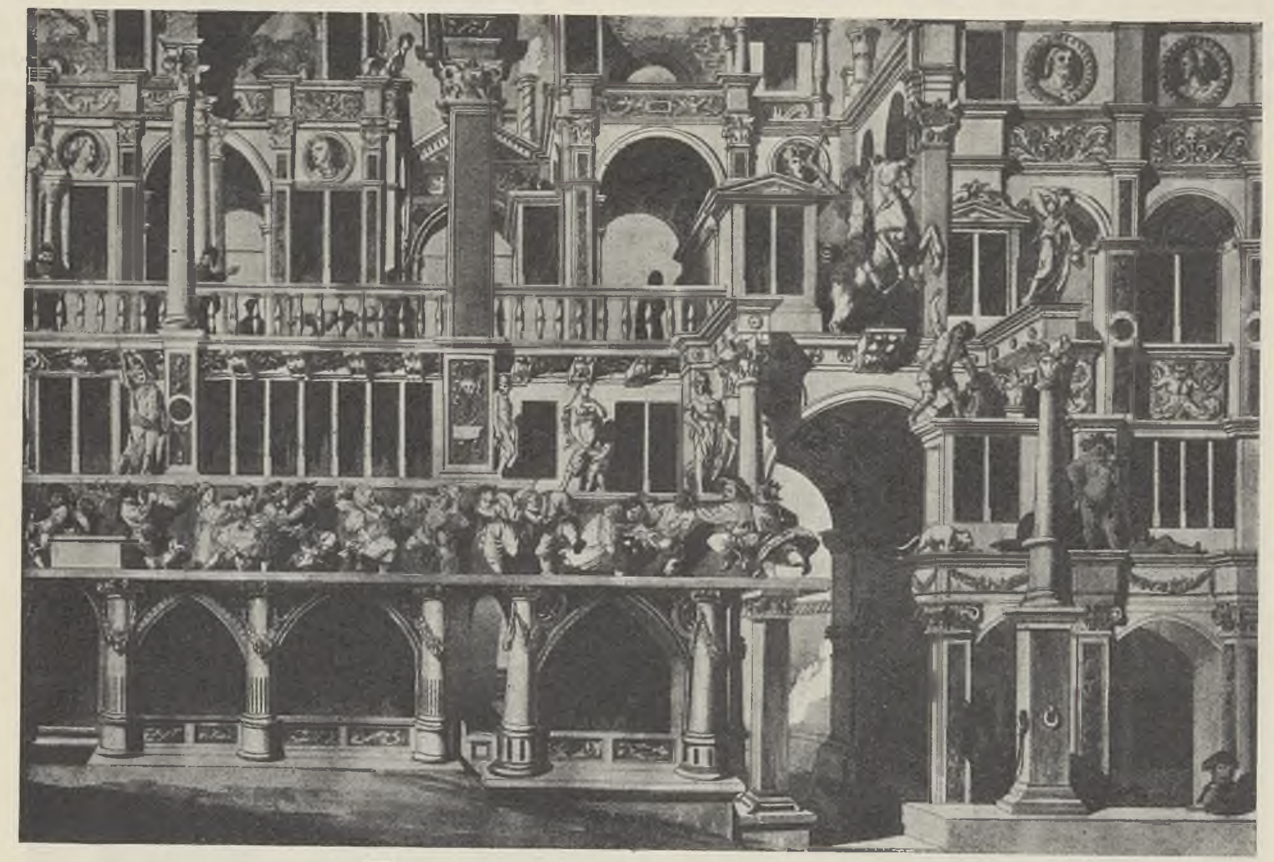
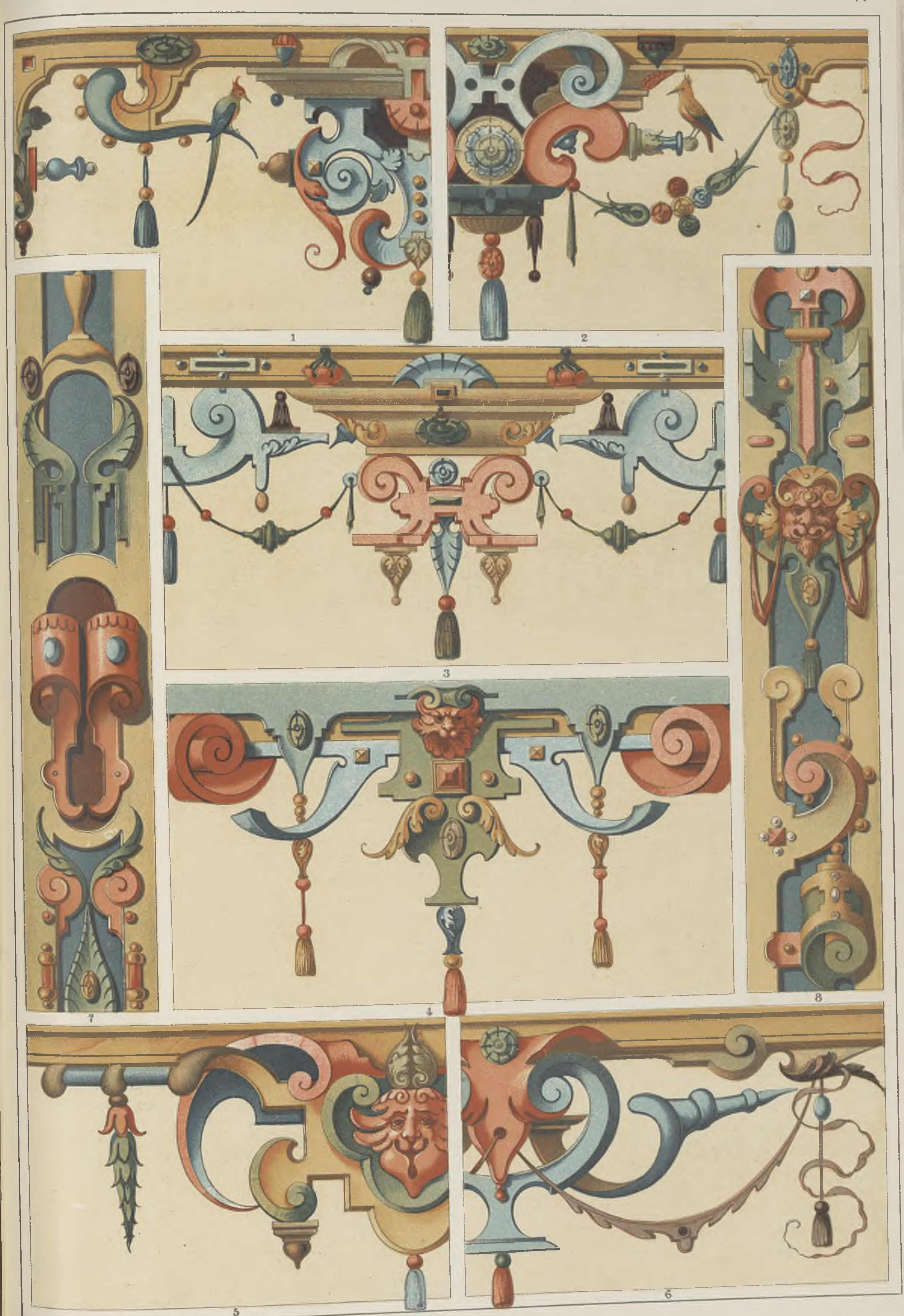


Abb. 14. Fassadenmalerei des Hauses „zum Tanz" zu Basel von Hans Holbein d. J. Rekonstruktion von H. E. v. Berlepsch.
Nach einer Photographie der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Oft begnügt man sich auch mit Grau in Grau oder in Schwarz und Gelb ausgeführten Dekorationen wie z. B. an der Residenz in München, mit Sgraffiten wie in Schlesien oder wie z. B. in Passau mit einer besonders wirkungsvollen Putzbehandlung, bei der glatte weiße Ornamente aus dem rauhen dunkleren Spitzbewurf ausgespart wurden.

Abbildungen der Tafel 77A: Abb. 1—8. Teile der gemalten Wanddekorationen in der Stadtkirche zu Freudenstadt im Schwarzwald. Aufgenommen von Robert Knorr, Stuttgart.



H. Dolmetsch.

WANDMALEREI. PLASTISCHE VERZIERUNGEN IN STEIN UND HOLZ

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

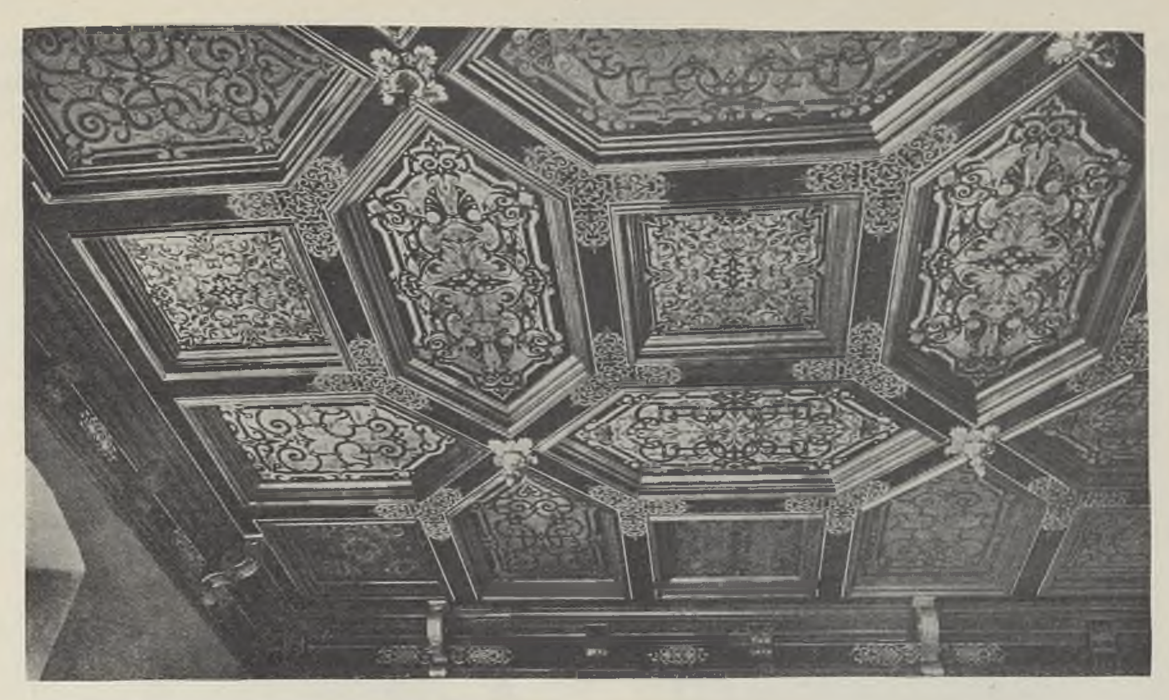


Abb. 13. Mit intarsienartigen Ornamenten bemalte Decke aus dem Schlosse Riegersburg.

Deutsche Renaissance

Deckenmalerei. Zu Tafel 78

Zur Überdeckung der Räume benutzten die Meister der deutschen Renaissance entweder reich polychromierte und stuckierte Gewölbe oder flache Decken, die zunächst noch in Holz zumeist als Kassettendecken ausgeführt, bald aber gleichfalls dem Maler und Stukkateur zu lebhafterem Schmuck übergeben wurden. Und doch ließen sich schon mit den Kassettendecken fast überreiche Wirkungen erzielen. Von überraschender Abwechselung ist die geometrische Lagerung und Durchdringung der mannigfaltig profilierten Balken in Kreis-, Stern- und Kreuzformen, überaus reich der Schmuck der tiefliegenden Felder oder der Balkenseiten mit gemalten Flachornamenten, Intarsien und Schnitzereien, sowie mit Knöpfen und Hängezapfen auf den besonders zu betonenden Kreuzungspunkten. Ersetzt italienischer Stuck das heimische Holz, werden die Deckenflächen mit geometrischen Mustern aus gezogenen weißen Leisten geziert, oft auch schon mit allerlei Rollwerk, Putten und Fruchtgehängen ausgestattet und in die stukkierten oder reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen der Felderdecke kräftig farbige Ölgemälde eingelassen. Überwiegend ist die Neigung nach reichem Schmuck, derben Formen und figürlichen Kompositionen.

Abb. 14. Feston aus der Enthauptung des Johannes, von Niklaus Manuel, Basel.

Den Übergang zu den mit Holz verkleideten, mit Teppichen behangenen oder gleichfalls bemalten Wänden bildete meist eine große Hohlkehle, die entweder leer oder mit oft vergoldetem Stuckrelief ausgefüllt ist.

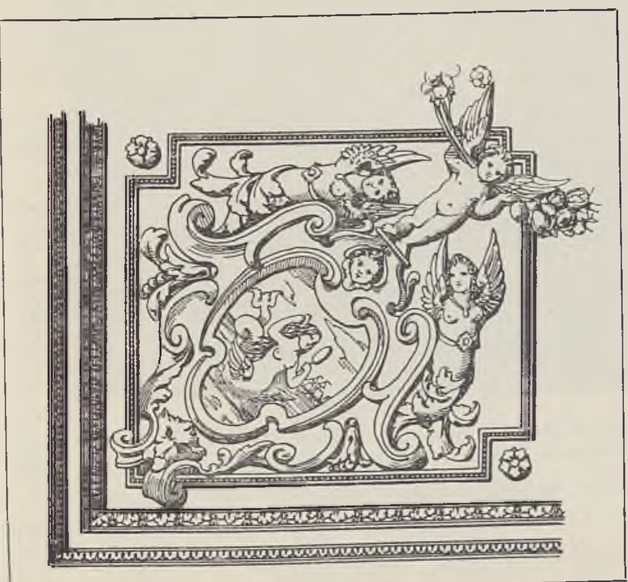


Abb. 15. Von einer Stuckdecke im Schlosse Limberg (Steiermark).
Nach: Ortwein u. Scheffers, Deutsche Renaissance.

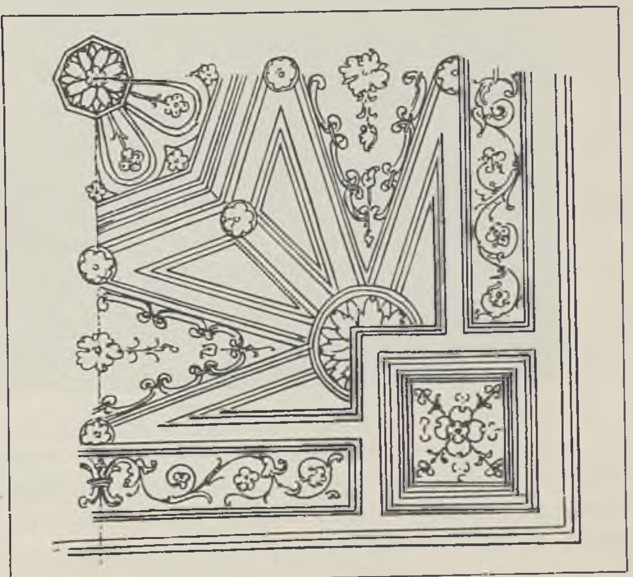


Abb. 16. Entwurf zur Dekoration einer Decke in Holz oder Stuck.
Nach: Basler Goldschmiederisse.

Über die Wandbemalung ist bereits im Text zu Tafel 69 das nötige gesagt worden. Hier sei nur noch kurz auf die Abbildungen der Tafel 78 verwiesen, die Einzelheiten der Wand- und Deckenmalereien des sog. Goldenen Saales im Schlosse zu Urach wiedergeben. Während bei den auf Tafel 69 dargestellten Wandmalereien der italienische Einfluß noch

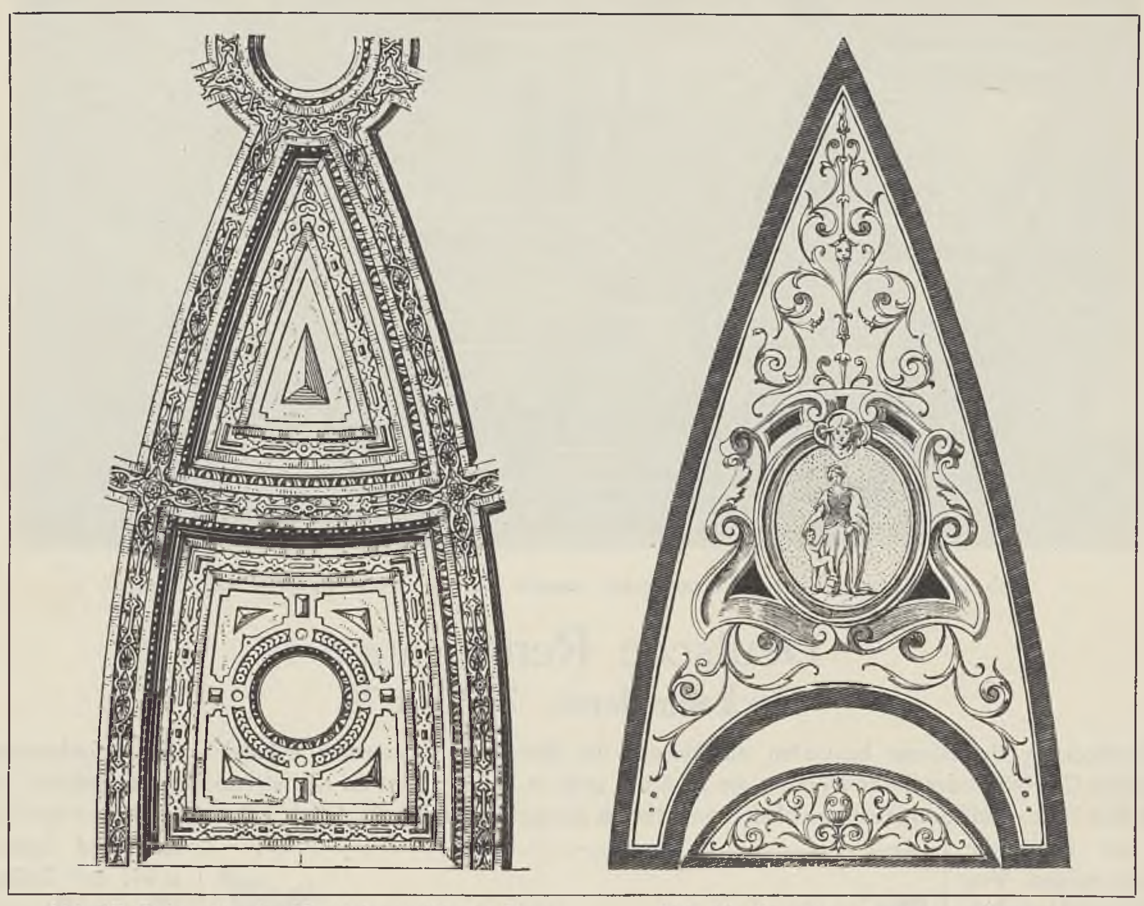


Abb. 17. Dekoration des Hausteingewölbes im Dagoberts-Türmchen des Schlosses zu Baden-Baden.

Abb. 18. Gewölbemalereien aus dem Dome zu Graz.

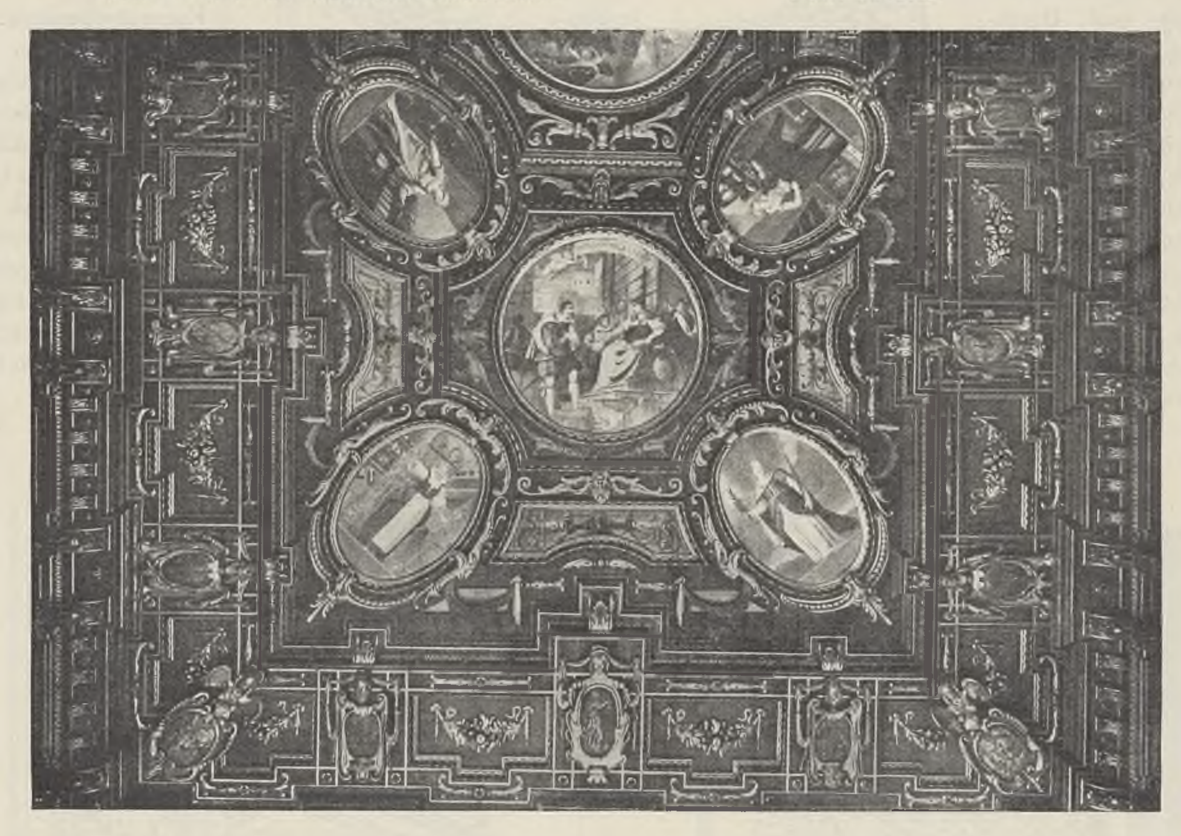


Abb. 19. Von der Decke des „Goldenen Saales" im Rathause zu Augsburg Ausgeführt wahrscheinlich 1623 durch Mathias Kager, der auch die 11 Deckengemälde nach Skizzen von Peter Candid malte.

deutlich zu erkennen ist, zeigen die verschlungenen Ranken der nebenstehenden Tafel wie auch die Kartuschen und Voluten, die auf der Tafel 77 A nach Wandgemälden in der Kirche zu Freudenstadt im Schwarzwald wiedergegeben sind, die derbere Eigenart der deutschen Dekorationskunst des XVII. Jahrhunderts.

Abbildungen der Tafel 78: Wandmalereien von 1612 aus dem „Goldenen Saale" des Schlosses zu Urach. Aufgenommen von Maler Paul Haaga in Stuttgart. Abb. 1. Bemalte Bogenzwickel der Wandfelder. Abb. 2. Füllung einer Fensterleibung. Abb. 3 und 4. Säulenverzierungen. Abb. 5. Verzierungen an den Fensterbrüstungen. Abb. 6 und 7. Mittel- und Eckstücke der Umrahmungsfriese der Wandfelder. Abb. 8—11. Dekorationen der Deckenbalken mit erhabenen Holzrosetten und Knöpfen. Abb. 12. Türverdachung von Holz.



H. Dolmetsch.

WAND- UND DECKEN-MALEREI.





Abb. 27 u. 28. Zwei Anhänger aus der Sammlung von gestochenen Entwürfen für Anhänger von Mignot.

Deutsche und italienische Renaissance

Edelmetallarbeiten mit Email und Kartuschen. Zu Tafel 79

Die noch vorhandenen Schätze von Goldschmiedearbeiten der deutschen Renaissance sind überraschend groß und zeigen, daß ihre Meister der Entwicklung der großen Kunst verhältnismäßig rasch folgten, ja zum Teil zu den Führern gehörten. Trinkgeräte in den mannigfaltigsten Formen waren am häufigsten herzustellen. Der Pokal der Frührenaissance wird breit, der Schaft aus Balustre- und Vasenmotiven gebildet, der Fuß flach und leicht eingeschnürt. Am Deckel und Knauf wiederholen sich die Profile von Fuß und Schaft. Zur Füllung der Flächen dienen die Ornamente der „Kleinmeister" graviert oder getrieben.

Mit Wenzel Jamnitzer (1508—1585) wird es Sitte, die Gefässe mit überreichem Detail auszuschmücken, mit naturalistischem Pflanzenwerk, mit Figuren als Schaft und Knauf sowie mit Mauresken, Rollwerk und Kartuschen auf allen Flächen; die Form wird schlank und hochgezogen, der Umriß scharf und lebhaft. Bald trat aber auch hier eine gewisse Ermüdung ein, die ein bewußtes Zurückgreifen auf gotische Formen veranlaßte und neben anderen, gleichzeitig mit gotischem Laubwerk und italienischen Grotesken gezierten Gefässen auch den sogenannten Akleibecher schuf. Zahl und Art der außer den Pokalen und Bechern vorkommenden Trinkgeräte, sind überaus groß und vor allem durch die Verwendung ungewöhnlicher Naturalien wie Onyx, Bergkristall, Straußeneier, Kokosnüsse, Nautilusgehäuse und Meermuscheln besonders mannigfaltig.

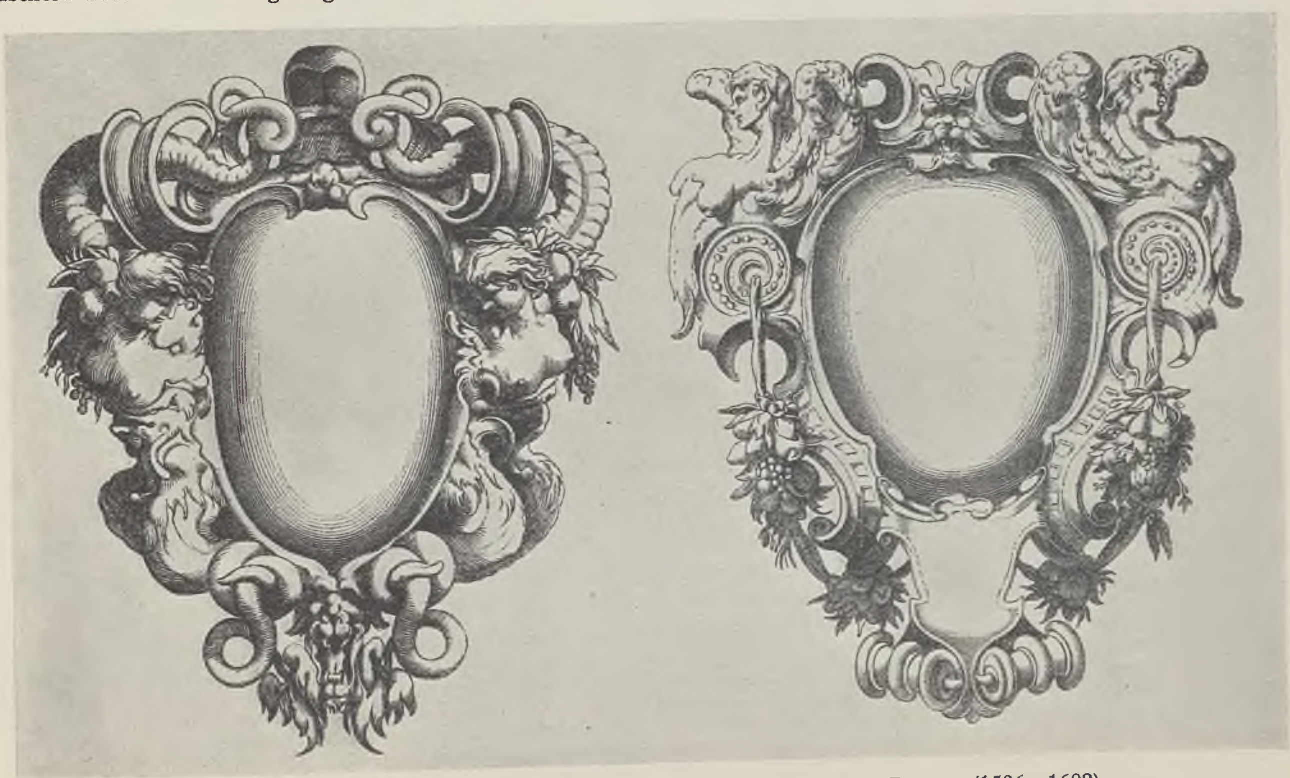


Abb. 29 u. 30. Kartuschen, entworfen und gestochen vom Italiener F. Zuccaro (1536—1602).

Die Schmelz- und Emaillierkunst ist auch bei den Goldschmiedearbeiten der deutschen Renaissance vielfach angewendet worden; doch vermied man große Fläche und beschränkte sich darauf, getriebene Blätter, Ranken oder Knöpfe durch Schmelz, meist leuchtendes Rot oder Grün und opakes Weiß hervorzuheben. Späterhin verwendete man das Email wieder mehr als Grundlage des Gefäßschmuckes und benützte verschiedenfarbigen, durchscheinenden Schmelz auf Silber-



Abb. 31. Entwurf zur Dekoration eines Tellerrandes von Virgil Solis.

Abb. 32 und 33. Anhänger. Entworfen und gestochen von Hans Collaert, Antwerpen (1540—1622).

platten mit Vorliebe als Auflage. Da mit dem zunehmenden Reichtum der Kleidung das Bedürfnis nach Schmuck bei Männern und Frauen ständig größer wurde, sind in diesen Zeiten von den Juwelieren auch überaus köstliche Medaillons, Anhänger, Knöpfe, Ringe und Ketten geschaffen worden. Dazu wurde fast ausschließlich Gold verarbeitet als Gerüst der Komposition und Grundton der farbigen, durch Steine und Schmelz gehobenen Stimmung.

Abbildungen der Tafel 79: Abb. 1 und 2. Kartuschen von einem Stammbaum der Altertümersammlung zu Stuttgart. Abb. 3 bis 17. Verzierungen von Altärchen, Reliquienbehältern und einem Kreuze a. d. Schatze der „Reichen Kapelle" der kgl. Residenz zu München. Abb. 18—20. Teile von Schmuckstücken. Abb. 21—23. Beschlägteile eines Wehrgehänges nach Zeichnungen von Hans Mielich. Abb. 24. Schmuckgehänge a. d. Sammlung des „Grünen Gewölbes" zu Dresden. Abb. 25. Spitze einer Degenscheide von Hans Mielich. Abb. 26. Schmuckgehänge a. d. Museum zu Budapest. — Nach: Zettler, Enzler u. Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der kgl. Residenz zu München; Becker u. Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance; Luthmer, Goldschmuck der Renaissance; Schorn, Kunst und Gewerbe, herausg. vom bayrischen Gewerbemuseum, Nürnberg; Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie.



H. Dolmetsch.

KARTUSCHEN UND EDELMETALLARBEITEN MIT EMAIL.

HOFFMANN, STUTTGART



Abb. 3. Einzug Alexanders in Babylon. Brüsseler Gobelin des XVII. Jahrhunderts aus Leinen und Seide. Ausgeführt nach der Komposition von Charles Le Brun für die Gobelin-Manufaktur.
Nach: Catalogue des Tapisseries de la Collection Somzée.

XVII. und XVIII. Jahrhundert

Gobelinweberei und Bucheinbände

Zu Tafel 79A

Unter Charles Le Brun entwickelte sich die Gobelin-Manufaktur, die jetzt eine ausschließlich königliche Anstalt war (vergl. den Text zu Tafel 66, S. 141), zu hoher Blüte. Besonderer Wert wurde auf die möglichst getreue Wiedergabe figurenreicher Gemälde gelegt, und dazu die Anzahl der zur Verwendung kommenden Farben beträchtlich vermehrt; so können für einen Gobelin außer Gold und Silber noch 79 Töne in Wolle und Seide nachgewiesen werden.

Die Hauptarbeiten Le Bruns sind die Teppichfolgen mit den Darstellungen der „Histoire du Roi" und der „Maisons royales", Ansichten der königlichen Schlösser mit reichen Umrahmungen und Brüstungen. Von früheren Schöpfungen sind vor allem die „Elements" und „Saisons", die sich noch mehr den älteren Werken der Manufaktur anschließen, und die „Enfants jardiniers" mit Pflanzen, Blumen und landschaftlichen Schilderungen hervorzuheben.

Alle Serien wurden in verschiedenen Exemplaren und in verschiedener Ausführung teils für den König selbst, teils für Geschenke hergestellt. So gibt es von der „Histoire du Roi" eine Folge in Haute-lisse mit breiten Bordüren und fünf bis sechs kleinere Wiederholungen in Basse-lisse. Auch die „Maisons royales", die sich besonderer Beliebtheit erfreuten, sind 1668—1680 fünfmal wiederholt worden; ebenso fand der Alexander-Zyklus durch Nachahmungen in Brüssel und Aubusson weite Verbreitung.

In der späteren Zeit Ludwigs XIV. werden die Originalentwürfe seltener; man greift auf ältere italienische Vorbilder zurück, die man im Geschmack der Zeit veränderte. Nach kurzem Stillstand am Ende des XVII. Jahrhunderts erhebt sich die Manufaktur aber im XVIII. Jahrhundert zu neuer Blüte; an ihrer Spitze stehen damals neben Malern wie François Boucher vor allem Architekten wie Robert de Cotte, Garnier d'Isle und Soufflot.

Auch die Tapisseriewerkstätten zu Beauvais, die seit 1644 als Zweiganstalt der Pariser Manufaktur erscheinen und unter Jean Baptiste Oudry 1726—1755 ihre größte Bedeutung erlangten, haben nicht nur Möbelbezüge mit Blumen, Bouquets und Ornamenten hergestellt, sondern auch größere Stücke in Haute-lisse wie in Basse-lisse geliefert, wenn auch wahrscheinlich die kostbareren Arbeiten stets in Paris angefertigt worden sind.

In der Buchbinderkunst nimmt Frankreich seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts, was Geschmack und Solidität der technischen Arbeit anlangt, die führende Stellung in Europa ein. Der Nachfolger des Hofbuchbinders Clovis Ève (vergl. S. 138), war Macé Ruette, unter dessen Arbeiten zum erstenmal die sogenannten „Fers pointillés" vorkommen, Stempelpressungen, bei denen die Zeichnung durch dicht aneinandergesetzte Punkte gebildet wird. Als berühmtester Vertreter dieses Ornaments, das für die Einbände des XVIII. Jahrhunderts charakteristisch ist, gilt Le Gascon, der hauptsächlich für Ludwig XIV. arbeitete. Später wurden die Ränder, der meist sehr einfachen oft nur mit Wappen oder Monogrammen geschmückten Einbände (Reliures Jansénistes) ganz frei gelassen oder mit spitzenähnlichen Mustern geschmückt, noch später verwendete Padeloup, der Hofbuchbinder Ludwig XV., auch Stoff und Tapetenmuster zur Ausstattung der Einbanddecken.



Abb. 4. Bordüre eines Gobelins der Gobelin-Manufaktur. Entwurf von G. Anguier († 1708).





Abb. 5. Einbanddecke von Le Gascon mit dem Wappen von Gaston d'Orléans in der Nationalbibliothek zu Paris.

Abb. 6. Bordüre eines Gobelins der Gobelin-Manufaktur. Entwurf von G. Anguier († 1708).



Abb. 7. Bordüre eines Gobelins der Gobelin-Manufaktur. Entwurf von G. Anguier († 1708).

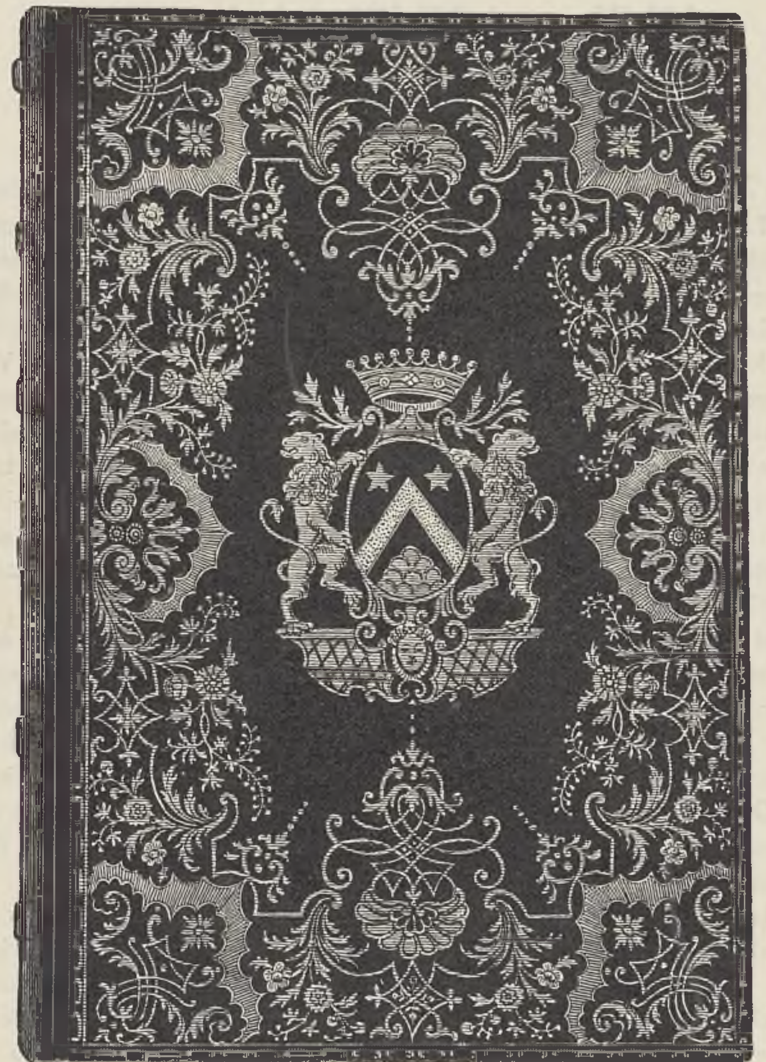


Abb. 8. Buchdeckel mit dem Wappen des Gaspard Moïse de Fontanieu (1755).



Abb. 9. Bordüre eines Gobelins der Gobelin-Manufaktur. Entwurf von G. Anguier († 1708).

Abbildungen der Tafel 79A: Abb. 1. Gobelin-Wandteppich für das Schloß Saint-Germain für Ludwig XIV., entworfen von d'Espouy. Abb. 2. Bordüre von einem den Triumph des Herkules darstellenden Gobelinteppich für die Gemächer Ludwig XIV. im Schlosse zu Versailles, entworfen von Noel Coypel (vergl. Tafel 66, Abb. 4—6). Abb. 1 und 2 nach Aufnahmen von N. Vivien, Paris.



H. Dolmetsch.

GOBELIN-WEBEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



Abb. 6. Fries entworfen und gestochen von Paul Androuet Ducerceau 1660—1710.

XVII. und XVIII. Jahrhundert
Stickerei, Goldschmiedearbeiten und gepreßte Ledertapeten
Zu Tafel 80

Die Barockstickereien die im Gros-Point, Petit-Point und im Point de Hongrie ausgeführt wurden und zu Sesselüberzügen, Bettbehängen, Altarverkleidungen usw. Verwendung fanden, waren freie Nadelmalereien mit naturalistischer Farbengebung und erhöhten Lichtern durch eingestickte Gold- oder Silberfäden. Kommen barocke Ranken vor, werden sie meist in Gold stark plastisch ausgeführt. Eine offenbar französische Erfindung ist die Chenille, die zuerst vielfach als Umsäumung von Stoffbezügen benützt wird, später aber auch in der Weberei vorkommt. Aufnäharbeiten sowie Stickereien mit Goldborten und Goldschnüren sind gleichfalls häufig.

Chinoiserien werden oft als Wandbezüge, Rückwände von Betten und Nischen sowie als Möbelbezüge verwendet; dabei sind die gruppenweise geordneten Figuren u. a. meist in Gros-Point oder in Petit-Point gestickt, während die Gründe aus gelegter und geometrisch abgenähter weißer Seide oder aus ähnlich behandeltem Gold- oder Silberstoff bestehen.

Im Gegensatz zu den Weiß- und Leinenstickereien, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert etwas zurücktraten, erhob sich die Spitzenfabrikation dieser Zeiten vor allem in Frankreich und in den Niederlanden zu größter Bedeutung.

Von der ungeheuren Menge von Geräten aus Edelmetall sowie von Schmuckstücken von kostbarem Email und Gestein, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert geschaffen wurde, hat sich leider nicht allzuviel erhalten, wohl infolge der Kriegszeiten und einer die eigentlichen Goldschmiedearbeiten stark zurückdrängenden Vorliebe für Edelsteine, die selbst ohne Fassung zum Schmuck der Gewänder benutzt wurden. Der dekorative Schmuck der Edelmetallgeräte entspricht der im Text zu den Tafeln 80A und 82 (S. 175 und 179) geschilderten Formenwelt.

Ledertapeten aus Kalb-, Ziegen, oder Schafleder, mit gepreßten in Farben, Silber oder Gold aufgedruckten Mustern wurden zuerst in Spanien hergestellt. In Italien sind seit Anfang des XVI. Jahrhunderts vergoldete Ledertapeten (corami d'oro) fabriziert worden, in Frankreich gründete Heinrich IV. in Paris Manufakturen für cuirs dorés und auch in Deutschland wie England bestanden im XVII. und XVIII. Jahrhundert derartige Werkstätten (vergl. Abb. 1 der Tafel 82).



Abb. 7. Vorlageblatt für Goldschmiede- und Nielloarbeiten von Louis Rouppert, Goldschmied in Metz. Gestochen von Louis Cossin 1668.



Abb. 8. Gestickter Altarbehang aus St. Maria del Fiore in Florenz. Venetianische Arbeit.



Abb. 9 und 10. Zwei Ornamentvorlagen, entworfen und gestochen von Claude Bérain.

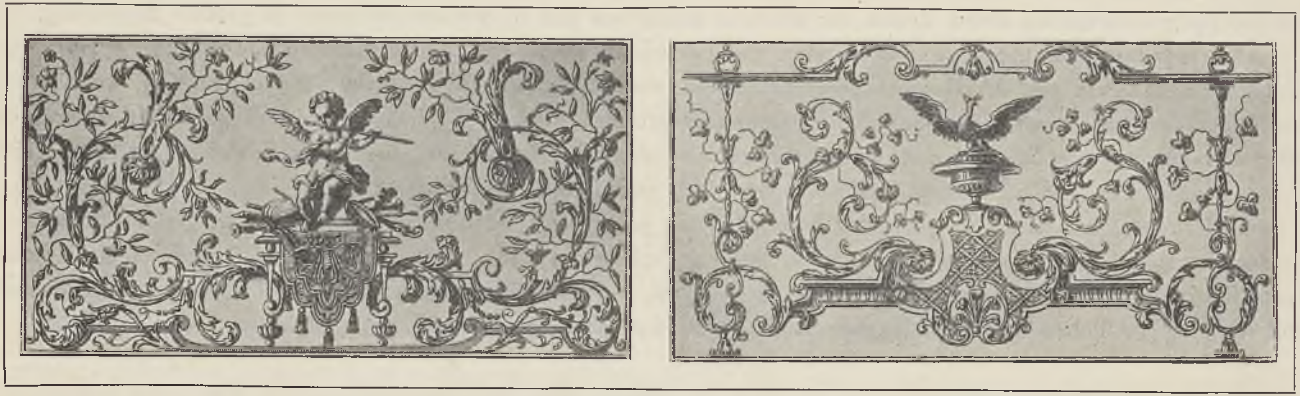


Abb. 11 und 12. Zwei Vignetten, entworfen und gestochen von Bernard Picart 1727.



Abb. 13. Gestickter Altarbehang aus der Kirche St. Etienne zu Beauvais (XVII. Jahrhundert).

Abbildungen der Tafel 80: Abb. 1. Stickerei aus der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart, die früher als Behang über einem Altar der Klosterkirche zu Weingarten diente; aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 2. Gesticktes Meßgewand aus der Altertümer-Sammlung in Stuttgart; aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 3. Bordüre einer gepreßten Ledertapete, nach Hoffmann, Les Arts et l'Industrie. Abb. 4 und 5. Verzierungen am Bauche eines versilberten teilweise vergoldeten Pokals, nach einer Reproduktion des ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museums zu Budapest.



H. Dolmetsch.



Abb. 13. Holzgeschnitzter Aufsatz aus dem Bayerischen Nationalmuseum zu München.

XVII. und XVIII. Jahrhundert
Die Formengebung im allgemeinen
Zu Tafel 80 A

Im XVII. und XVIII. Jahrhundert folgten ganz entgegengesetzte Empfindungswelten fast unmittelbar aufeinander. Auf die Epoche Ludwigs XIV., der die pathetische Gebärde des italienischen Barock zur künstlerischen Gestaltung prunkhafter Repräsentation und düsterer Größe benutzte, folgten unter dem Regenten und unter Ludwig XV. weltfreudigere Zeiten, die alle Strenge verpönten und in einem Lebens- und Liebesspiel von feinster Grazie aufgingen. Und dann kam jene Periode, die, zum Ernst des Lebens zurückgekehrt, die Revolution heraufführte und zugleich in der Antike wie in der Natur Halt und Anregung zu neuen Formen suchte.

Das Ornament der ersten Zeit ist zunächst nur eine Weiterbildung von Renaissanceformen, nimmt manches antike Motiv in sich auf, erscheint prächtig und großartig, leidet aber oft an Überladung und Üppigkeit. Die leichtere weniger steife Formengebung der später um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts entstandenen Ornamente entspricht dem Bedürfnis nach weniger Pomp und intimerer Häuslichkeit und leitet allmählich zum Rokoko über, jener graziösen Stilrichtung, die alle Flächen belebt und in Rahmenwerk auflöst. Da die plastischen Verzierungen dieser Periode wie der darauf folgenden Louis XVI.-Zeit im Texte zu den Tafeln 82 und 84 eingehender besprochen werden sollen, sei hier darauf verwiesen (S. 179 u. 180, sowie 187 u. 188); ebenso auf den Text zu den Tafeln 81, 83 und 83 A (S. 177 u. 178, sowie 181—184).



Abb. 14. Holzschnitzereien aus dem Bayerischen Nationalmuseum zu München.



Abb. 15. Schlußstein am Portal der Rückseite des Zeughauses zu Berlin von Andreas Schlüter (1662—1714).

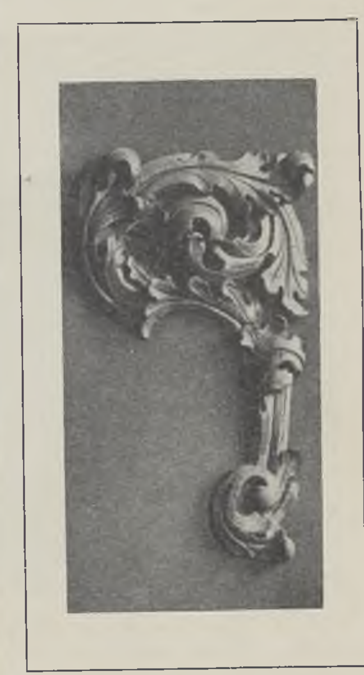


Abb. 16. Holzschnitzerei aus dem Bayerischen Nationalmuseum zu München.



Abb. 17—19. Möbelbeschläge in Kupfer aus der Zeit Ludwigs XIV. aus dem Musée des Arts décoratifs zu Paris.



Abb. 20. Holzgeschnitzte Füllung von einem Portal des Zeughauses zu Berlin.

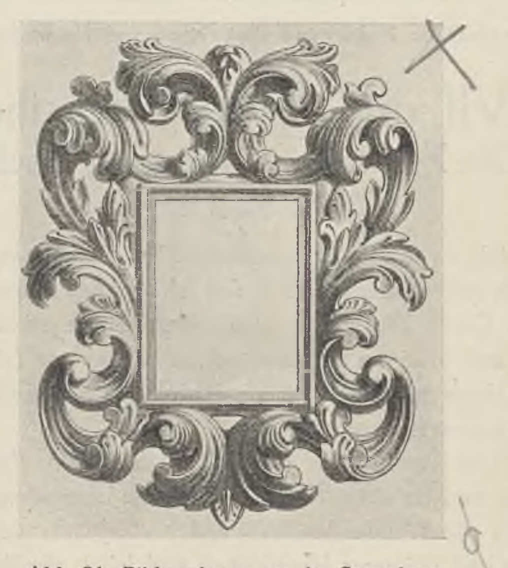


Abb. 21. Bilderrahmen aus der Sammlung des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin.



Abb. 22. Holzgeschnitzte Füllung von einem Portal des Zeughauses zu Berlin.



Abb. 23. Türgriff aus Bronze im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.



Abb. 24. Holzgeschnitzte Füllung von einem Portale des Zeughauses zu Berlin.



Abb. 25. Türgriff aus Bronze im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

Abbildungen der Tafel 80A: Abb. 1—7. Tischbeschläge im Kgl. Bayerischen Nationalmuseum zu München (gezeichnet nach Abgüssen der Sammlung von Gipsabgüssen der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel zu Stuttgart). Abb. 8, 10 u. 12. Verschiedene Holzschnitzereien französischen Ursprungs. Abb. 11. Holzschnitzerei von den Chorstühlen der Kirche Notre-Dame zu Paris. (Abb. 8—12 gleichfalls gezeichnet nach Abgüssen der Sammlung von Gipsabgüssen der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel zu Stuttgart).



H. Dolmetsch
ORNAMENTENSCHATZ

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

METALLBESCHLÄGE UND HOLZSCHNITZEREI.



Abb. 9. Wanddekoration aus „Fürstlicher Baumeister" von Paul Decker, Augsburg 1711.

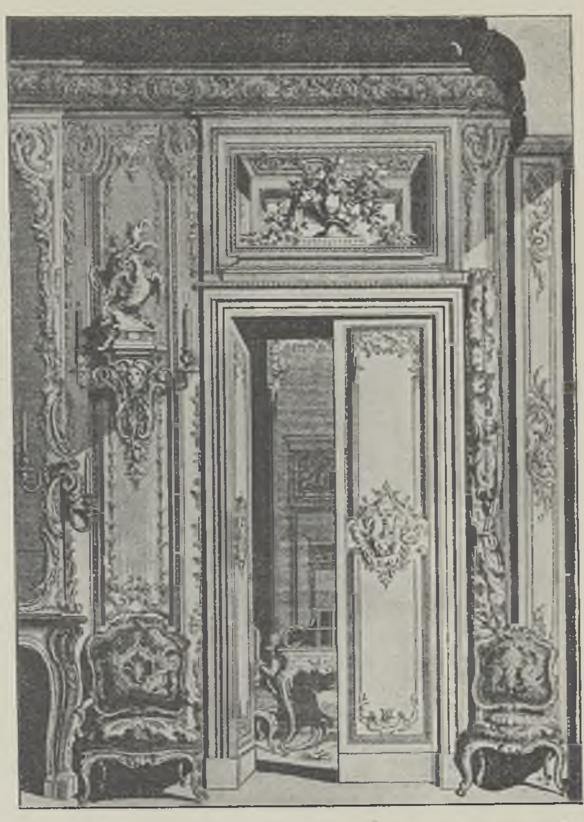


Abb. 10. Wanddekoration aus „Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier". (1693—1750, Turin, Paris.)

XVIII. Jahrhundert

Eingelegte Holzarbeiten und Täfelungen. Zu Tafel 81

Unter den französischen Ebenisten ist Charles André Boulle (geb. 1642 (?)) nach dem die Boulle-Arbeiten, Marketerien in Kupfer, Zinn, Elfenbein, Schildpatt, Horn, blau angelaufenem Stahl usw. benannt werden, der berühmteste obwohl die der Intarsiatechnik ähnliche Technik schon früher in Italien und besonders auch in Holland nachgewiesen werden kann und demnach von Boulle nur vervollkommnet nicht aber erfunden wurde. Er war der Nachfolger von Jean Macé als „marqueteur et ébeniste ordinaire du Roi" im Louvre und arbeitete zum Teil nach eigenen, teils aber auch nach fremden Entwürfen, besonders in Berains Art, später auch nach Robert de Cotte. Neben Kommoden, Gueridons (zum Tragen von Guirandolen) und Postamenten sind vor allem die Uhren unter den Boulle-Arbeiten von besonderem Wert. Nach dem Tode des Künstlers 1732 ahmten vier seiner Söhne seinen Stil noch bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts nach.

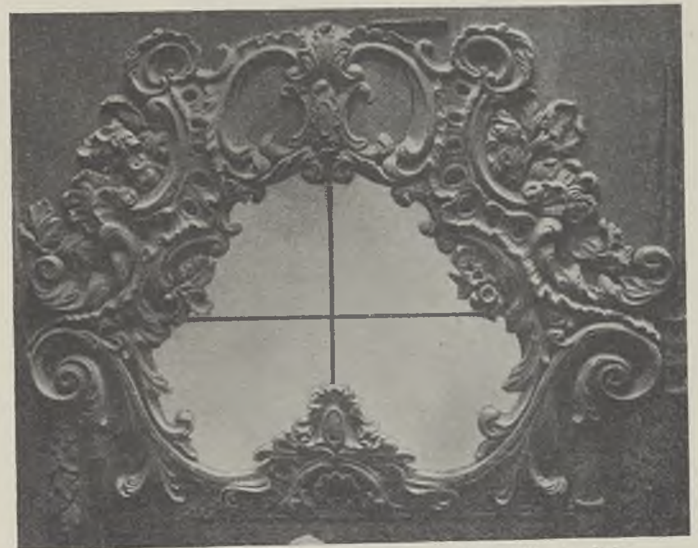


Abb. 11. Holzgeschnitzte Umrahmung eines Türoberlichtes aus Münster i. W.

Überaus reich waren





Abb. 12 und 13. Geschnitzte Wandsockel aus dem jetzt abgebrochenen Hause des Bürgermeisters J. Wespien zu Aachen. (Erbaut 1737—1740). Nach: Schmid, Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrhunderts.

die Fußböden der damaligen Zeit mit mannigfach gefärbten Hölzern eingelegt. Die Tafel 81 gibt davon eine Reihe vorzüglicher Beispiele.

Über die Formengebung der Holztäfelungen wird in den Texten zu den Tafeln 83, 83A und 84 (S. 181, 183 u. 187) das Nötige gesagt; hier seien nur noch einige Mitteilungen über die farbige Behandlung der Holztäfelung gemacht. Schon zur Zeit Ludwigs XIV. erschien das Holz nicht mehr naturfarben, sondern wurde häufig mit Öl- oder Leimfarben in lichten Tönen mehrmals gestrichen und dann fein abgeschliffen. Bei Vergoldungen überzog man die Schnitzereien mit einem feinen Kreidegrund und trug darauf die glänzende oder matte oder auch verschieden getönte Vergoldung oder Versilberung in Blattgold auf; Goldlack ist in Frankreich nur selten, in Deutschland häufiger benutzt worden.

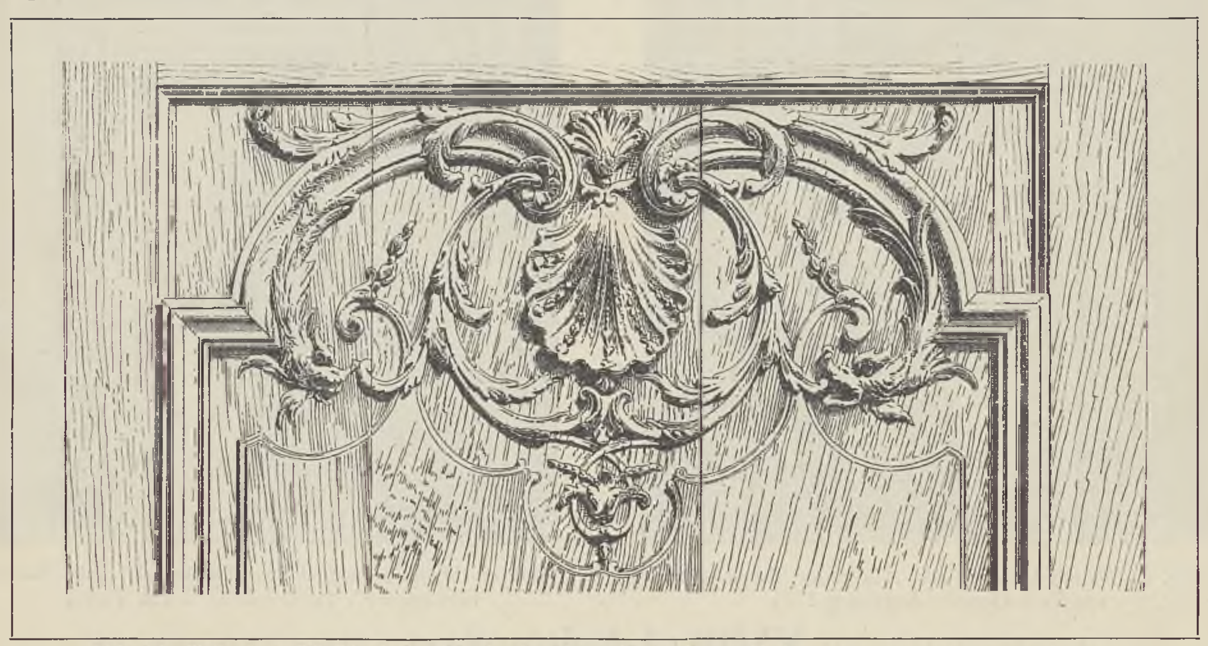


Abb. 14. Teil eines Türflügels im Musée des Arts décoratifs zu Paris. Nach: Noé, Architecture et Sculpture.



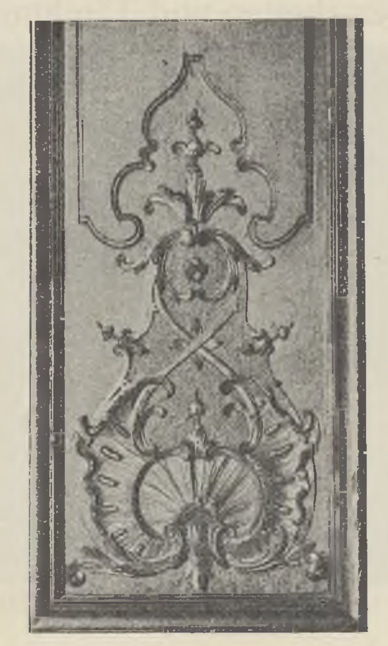




Abb. 15, 16 und 17. Geschnitzte Tür- und Wandfüllungen aus dem jetzt abgebrochenen Hause des Bürgermeisters Wespien zu Aachen. (Erbaut 1737—1740). Nach: Schmid, Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrhunderts.

Abbildungen der Tafel 81:

Die Tafel 81 gibt in Abb. 1—8 eine Anzahl von Fußbodenmustern in eingelegten gefärbten Hölzern aus dem 1763 bis 1767 von Herzog Karl von Württemberg erbauten Lustschlosse Solitude bei Stuttgart. Die Fußböden wurden durch



Abb. 18. Teil einer geschnitzten Holztäfelung im Schlosse zu Bruchsal.

Abbildungen der Tafel 81:

den „hochfürstlich württembergischen Hof- und Modellschreiner Gg. Beyer in Stuttgart ausgeführt. Die Originalzeichnungen dazu befinden sich noch heute im Besitze eines Nachkommen des Meisters, des Schreinermeisters Beyer, Ludwigsburg.



H. Dolmetsch.

EINGELEGTE FUSSBÖDEN IN HOLZ.

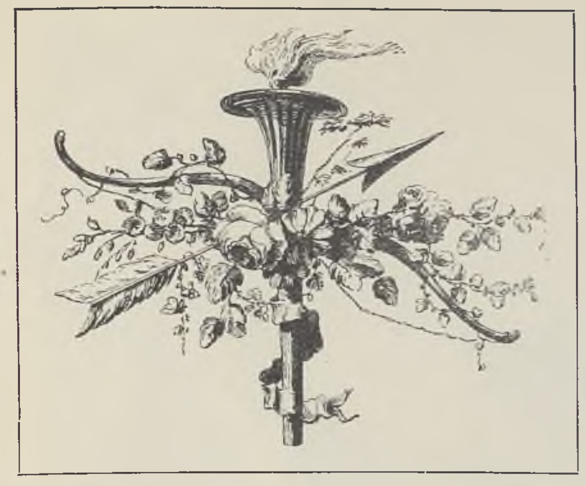


Abb. 9. Vignette nach Berthault et Bachelier 1760.



Abb. 10 Vignette nach T. Johnson Carver 1761.

XVII. und XVIII. Jahrhundert

Plastische Verzierungen

Zu Tafel 82

Eine weiche und flüssige Behandlung aller Materialien, die allgemein gültige Gesetze mißachtet und selbst vor Vergewaltigungen nicht zurückschreckt, charakterisiert die prächtige und zeremoniöse Formengebung des Barock. Sind präzise Formen nicht zu umgehen, werden tiefe Schatten zur Auflockerung benutzt und außerdem überall Malerei wie Plastik nicht mehr als Schmuck, sondern als Konstruktionsmittel verwendet.

Der bildungsfähigere Stuck herrscht im Inneren vor und verdrängt mehr und mehr das sonst übliche Holz. Er erscheint zunächst ausschließlich in klassischen Formen aber belebt und durchbrochen von Putten, symbolischen Gestalten, von Medaillons oder malerischen Gehängen mit Werkzeugen und Geräten. Um 1700 kommt in Deutschland das sogenannte „französische Laubwerk" auf, ein fein gezackter Akanthus mit Eichenlaubgewinden, Rosen, Trauben, jagenden Tieren, Putten und Fratzen durchsetzt, um 1715 das „Schlingen- oder Bandelwerk", flache bandartige Streifen, die in symmetrischen Verschlingungen gleich wie Grotesken, Wand- und Deckenfelder überziehen und seit 1720 zusammen mit dem „Gitterwerk", kreuzweis gelegten mit Sternen und Rosetten geschmückten Bändern, Verwendung finden. Um 1735 beginnt dann die Vorliebe für weich und unsymmetrisch umrissenes Rahmenwerk sowie die Herrschaft jenes biegsamen, technisch leicht herzustellenden „Muschelwerks", die um 1750 ihren Höhepunkt erreichte, aber bereits 1770 wieder beendet war.

Darnach wurde durch die Rückkehr zur geraden Linie und zur Symmetrie, durch schulmäßiges Bezwingen naturalistischer Neigungen und mäßigende Vereinfachung des in Kontur und Relief allzu phantastisch gewordenen Muschel- und Zackenwerks versucht, die Verwilderungen und Absonderlichkeiten der Rokoko-Stukkatoren durch ein Zurückgreifen auf antike Formen zu zähmen und zu unterdrücken.

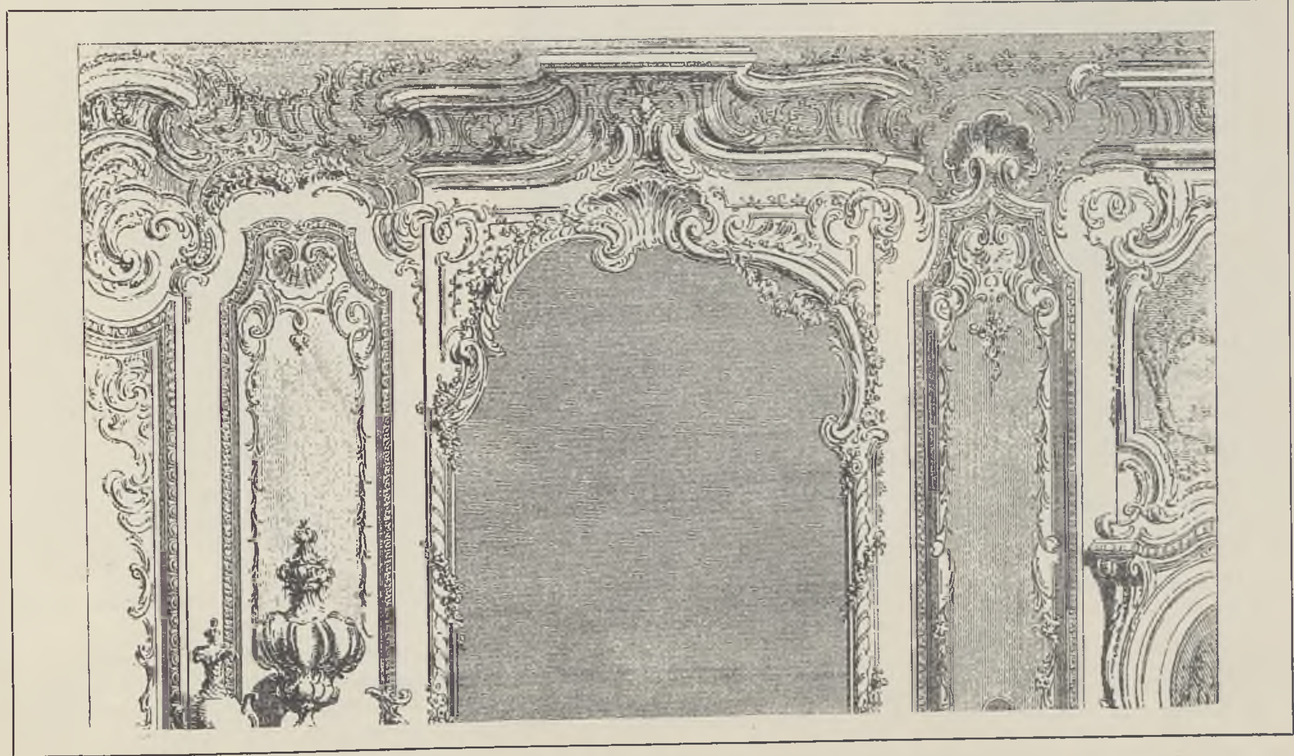


Abb. 11. Wandverzierung nach einem Stich von J. A. Meissonier.

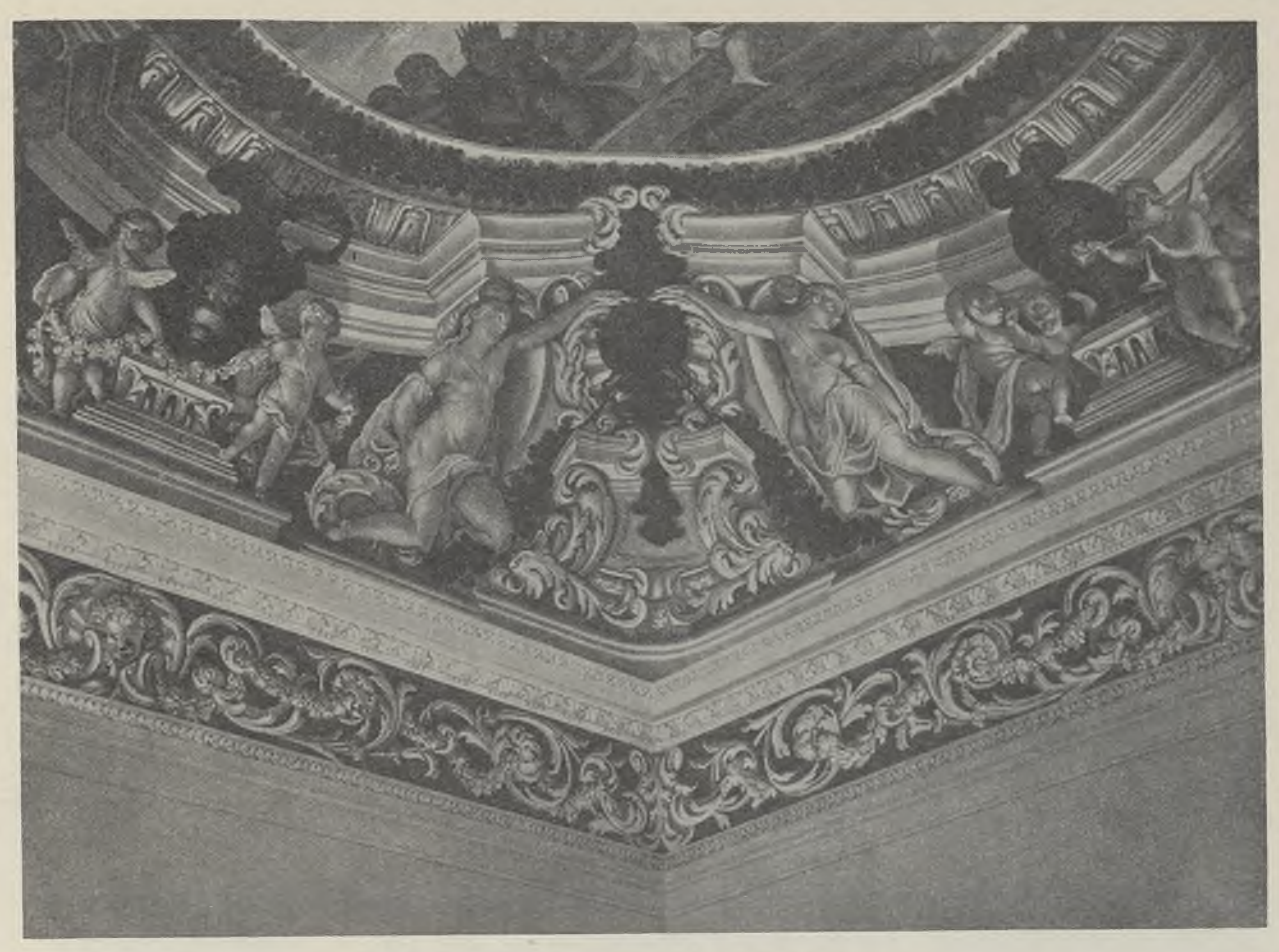


Abb. 4. Übergang von der Wand zur Decke eines Saales im Schlosse zu Schleißheim bei München (nach 1715.)

XVII. und XVIII. Jahrhundert

Wand- und Deckenschmuck der Barockzeit. Zu Tafel 83

Der Aufbau barocker Zimmerwände ist übersichtlich und streng tektonisch. Im Abstand der Fensterachsen gliedern Pilaster, Halb- oder Vollsäulen die Fläche; sie tragen ein kräftiges Gebälk, über dem ein von Stützen geteiltes Mezzanin oder Kehlen mit Stichkappen den Übergang zum flachen, geometrisch eingeteilten oder mit einem großen Gemälde gezierten Spiegelgewölbe vermitteln. Die Fenster liegen in Nischen, die bis zum Fußboden herabreichen, die Türen in schlichten Rahmen. Die Felder zwischen den Stützen sind über hohem, selten mehr getäfeltem Sockel mit leicht gefärbtem flachem Stuckornament, mit bunten Gemälden, Teppichen oder reflektierenden Spiegeln gefüllt; Rundbogennischen mit Standbildern, Kamine, Bettnischen, Ehrenstühle und Wandschränke bringen Lebhaftigkeit in die Strenge des Schemas.



Abb. 5. Mittelstück einer geschnitzten Holzdecke im Pfarrhause zu Ossana (Sulzberg, Südtirol).



Abb. 6. Geschnitzte Füllung der Türe eines Wandschränkchens in der Paulinerkirche zu Braunschweig.

Die Farbe ist nicht mehr schwer und drückend wie zur Spätrenaissancezeit, sondern freudig und glanzvoll, dem Zweck der einzelnen Räume entsprechend, bald Weiß und Gold, bald Grün, Gelb oder Rosa in lichten Abstufungen und Marmorierungen; buntfröhliche Wand- und Deckengemälde oder Gobelins bringen kräftigere Akkorde in die Farbenharmonien.



Abb. 7. Füllung.
Embleme der Jagd. Nach einem Entwurf von J. Dumont le Romain, gestochen von Blondel.



Abb. 10. Wandfüllung von Daniel Marot (1650—1712).



Abb. 8. Füllung.
Embleme der Liebe. Nach einem Entwurf von J. Dumont le Romain, gestochen von Blondel.



Abb. 9. Schrifttafel in Haustein von einem Hause in Wien, IX. Bezirk.



Abb. 11. Geschnitzte Füllung aus der Paulinerkirche zu Braunschweig.

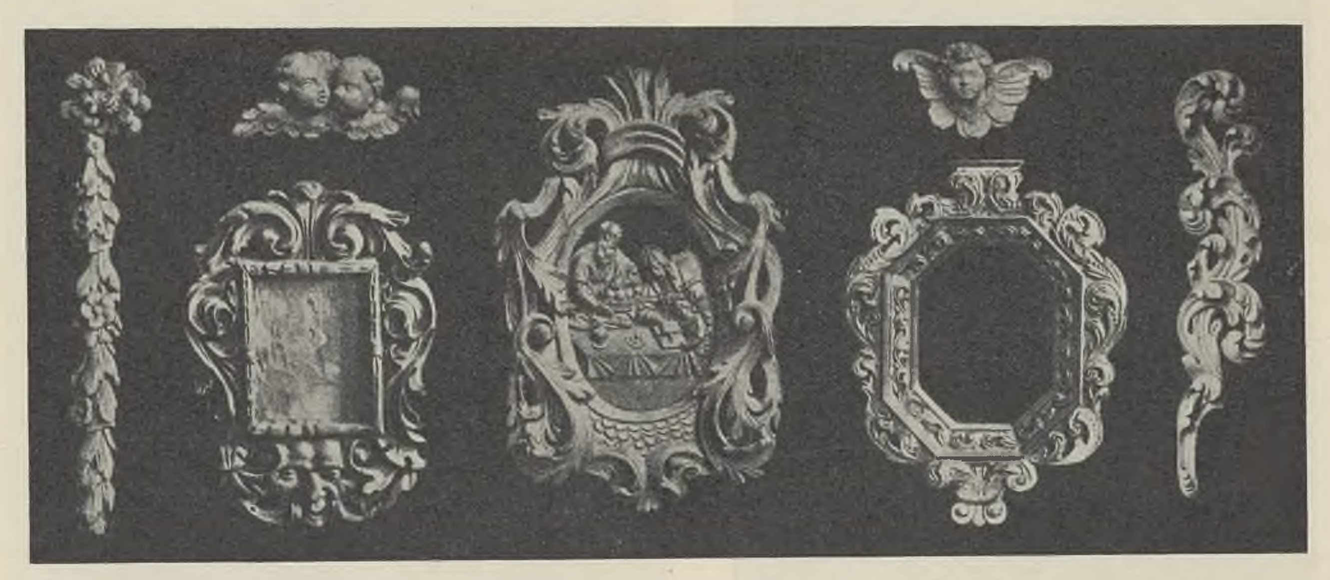


Abb. 12. Holzschnitzereien von Rahmen und Füllungen aus dem Bayrischen Nationalmuseum in München.

Abbildungen der Tafel 83: Abb. 1. Gepreßte Ledertapete im Stile Ludwigs XIV., aus der Altertümer-Sammlung zu Stuttgart. Aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart, (vergl. den Text zu Tafel 80, S. 173). Abb. 2. Deckendekoration aus dem Schlosse zu Bruchsal. Aufgenommen von H. Dolmetsch, Stuttgart. Abb. 3. Bemalte Türfüllung aus einem Herrschaftsgebäude in Paris. Nach Daly, Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'Ornement.



2

1. 3.

H. Dolmetsch.

WAND- UND DECKENDEKORATIONEN IN STUCK, MALEREI UND LEDERPRESSUNG.

VERLAG v. JUL. HOFFMANN. STUTTGART.



Abb. 6. Holzgeschnitzte vergoldete Wanddekoration aus dem Kabinett Ludwigs XV. im Schlosse zu Versailles.



Abb. 7. Von der Decke des Spiegelsaales der 1734—39 von Fr. Cuvilliés d. Ä. erbauten Amalienburg im Nymphenburger Park; ausgeführt von J. B. Zimmermann.



Abb. 8. Holzgeschnitzte vergoldete Wanddekoration aus dem Kabinett Ludwigs XV. im Schlosse zu Versailles.

XVIII. Jahrhundert

Wand- und Deckenschmuck der Rokokozeit (Régence und Louis XV.)

Zu Tafel 83 A

Das Charakteristische der Rokoko-Raumkunst ist das Streben nach Befreiung von dem schweren Architektur-Apparat, der bisher Wände und Decken in hohem Relief gliederte. An Stelle der Pilaster, Säulen und Pfeiler, der Gebälke, Konsolen und Gesimse tritt ein aus Stuck gezogenes, raffiniert gegliedertes und flach profiliertes Rahmen- und Leistenwerk, das die Wände geradlinig aufteilt, Türen, Fenster, Kamine und Möbeleinbauten umschließt, der Decke als Gerüst dient und leicht und graziös zum Plafond überführt.

Mit äußerster Empfindsamkeit wird die Farbe zur Gesamtwirkung beigezogen. In den Prunkräumen herrschen immer noch Weiß und Gold vor, sonst aber werden helles Gelb und milchiges Grün bevorzugt und die duftige Gesamtstimmung durch farbenkräftige Bilder in den Kartuschen über den Türen wie durch das tiefe Blau der zum offenen Himmel gestalteten Decke reizvoll pointiert. Neben solch strenger Stilisierung des Raumes finden sich auch realistischere Neigungen, die den einzelnen Zimmern eine mehr inhaltliche als formale Stimmung zu geben versuchen und von der Chinoiserie ausgehend, sowie durch die neue englische Naturschwärmerei beeinflußt, auch heimatliche Motive verwendet. Auf Kabinette mit echten chinesischen Lack- oder Ledermalereien oder mit Szenerien à la Chinois, die phantastisch umrahmt und möglichst unsymmetrisch auf Wänden und Decken verteilt wurden, folgen Räume mit gemalten Landschaften oder Spalieren an den Wänden; mit stuckierten oder aus Muscheln kunstvoll zusammengesetzten Felsen und Grotten, Lauben, Bäumen, Weinranken und Vögeln. Auch Spiegel, Porträts, Gobelins, Seidenstoffe oder geschliffene Steine wurden benützt, die Raumausstattung noch schärfer zu differenzieren.



Abb. 9. Wandfüllung von François Boucher (1703—1770).



Abb. 10. Von der Decke des Hauptsaales im Schlosse zu Nymphenburg bei München. 1756—1757 durch Johann Baptist Zimmermann († 1758) ausgeführt.



Abb.11. Gewölbezwickel i. d. Kathedrale von St.Gallen mit Stukkaturen v.Christ. Wenzinger a. Freiburg 1757—1758 ausgeführt.

Abb.12. Gewölbedekoration aus der Bibliothek des Stiftes zu St. Gallen, vielleicht ebenfalls von Christian Wenzinger aus Freiburg (1710—1797).

Abbildungen der Tafel 83A: Abb. 1—3. Teile von geschnitzten Holztäfelungen im Großherzoglichen Schlosse zu Bruchsal. Abb. 4—5. Teile von Stuckverzierungen aus Räumen des Großherzoglichen Schlosses zu Bruchsal. Abb. 1—5. nach Aufnahmen von H. Eberhardt, Stuttgart.



H. Dolmetsch.

BEMALTE PLASTISCHE VERZIERUNGEN.

VERL. v. JUL. HOFFMANN STUTTGART.



Abb. 6. Sofasitz oder Rücklehne. Tapisserie im Stile Louis XVI. aus dem Garde-Meuble zu Paris.

XVIII. Jahrhundert

Gobelinweberei. Zu Tafel 83 B

In der Gobelinweberei der Rokoko- und Louis XVI.-Zeit tritt das Ornamentale gegenüber dem Figürlichen, Landschaftlichen und Blumenwerk fast völlig zurück. Es werden figurenreiche Bilder geschaffen, oft sogar auch Porträts, wie z. B. das Bildnis Ludwigs XV. nach Louis Michel van Loo. Später sind üppige Rahmen mit kleinen genreartigen Darstellungen und Blumengehängen auf gemustertem Hintergrund beliebt wie bei den Amours des Dieux von Boucher, die besonders gern und häufig, zum Teil auch in Kopien aus Beauvais, zu Geschenken an fremde Fürstlichkeiten benutzt worden sind.



Abb. 7. Teil von der Umrahmung des Gobelins „L'amour et Chéphale“.
Nach einem Entwurf von François Boucher, hergestellt von der Gobelin-Manufaktur, Paris.

Durch diesen allgemeinen Naturalismus, der vor allem Gemälde täuschend nachzuahmen bemüht ist, geht der eigentliche Gobelinstil mehr und mehr verloren. Die häufigen Darstellungen religiöser und historischer Vorgänge wie etwa die Jagden Ludwigs XV. sind deshalb kunstgewerblich von geringererBedeutung. Interessanter sind die berühmten „Mois grotesques par bandes“, die für die Räume des Grand Dauphin im Schlosse zu Meudon angefertigt wurden und künstlerisch ganz besonders wertvoll dieGobelins mit Szenen aus Don Quichotte, die nach Entwürfen von Charles Coypel entstanden und auch später noch vielfach wiederholt wurden.



Abb. 8. Tapisserie im Stile Louis XVI. aus dem großen Trianon.







Abb. 9—11. Bezüge von Stuhlsitzen. Tapisserien von Beauvais aus dem Garde-Meuble zu Paris.



Abb. 12. Panneau für eine Zimmerwand.
Amor wird von den Grazien getragen. Entworfen und gestochen von F. M. Queverdo (1788).



Abb. 13. Panneau für die Wand eines Badezimmers.
Entworfen und gestochen von F. M. Queverdo (1788).

Abbildungen der Tafel 83B:

Abb. 1. Fauteuilsitz von Maler Louis Tessin (Stil Louis XV.). Abb. 2. Fruchtkorb von Maler Louis Tessin (Stil Louis XV.). Abb. 3. Blumengirlande von Maler Louis Tessin (Stil Louis XV.). Abb. 4. Rücklehne eines Fauteuils

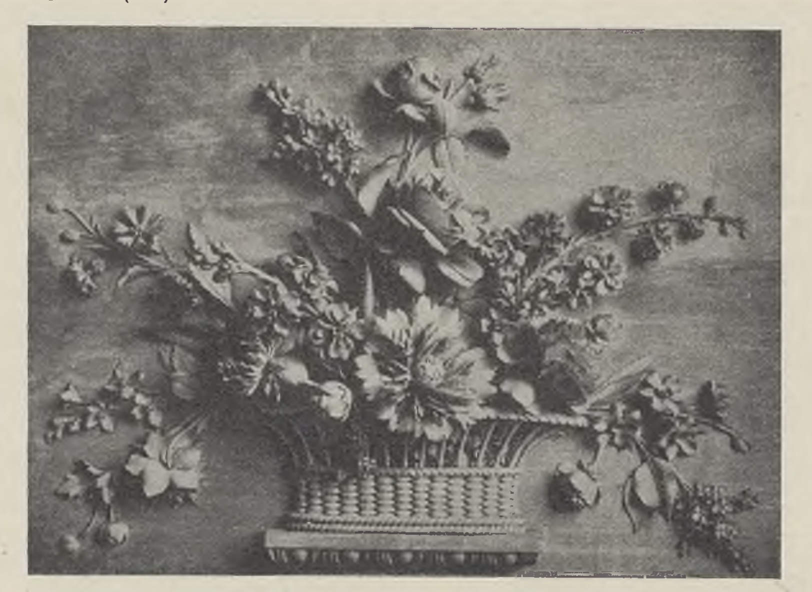


Abb. 14. Blumenkorb. Holzschnitzerei im Bayrischen Nationalmuseum zu München (nach 1780).

Abbildungen der Tafel 83B:

von Maler Jacques (Stil Louis XVI.). Abb. 5. Füllung einer Türe von Maler Jacques (Stil Louis XVI.). Die Abbildungen 1 bis 5 der Tafel 83B sind nach farbigen Aufnahmen von N. Vivien in Paris hergestellt worden.



H. Dolmetsch.

GOBELIN-WEBEREI



Abb. 7. Truhe im Stile Ludwigs XVI. im Garde-Meuble zu Paris.

XVIII. Jahrhundert

Wand- und Deckenschmuck der Zopfzeit (Louis XVI.-Zeit)

Zu Tafel 84

Die Erlösung von der streng architektonischen Raumgliederung, die das Rokoko gebracht hatte, artete bald in allzuviel Freiheit aus und drängte zur Reaktion, zum Louis XVI.- oder Zopfstil, der abermals unter Führung der Antike eine Läuterung der herrschenden Geschmacksrichtung anstrebte.

An Stelle des Gespinstes gleichwertiger Ornamente, das bisher die Wände überzog, tritt wie früher eine wohlüberlegte Betonung einzelner Konstruktionsteile durch logischen Schmuck. Die Lisenen werden pilasterähnlich; sie erhalten Kapitelle oder kapitellartige Abschlüsse und basenartige Sockel mit selbständiger Profilierung. Mitunter ersetzt sie auch ein breites Rahmenwerk im engeren Anschluß an das Rokoko und an pompejanische Raumdekorationen; aber selbst dann ist alles streng rechtwinkelig und frei von jeder kapriziösen Willkür in klar ausklingenden Rhythmen aufgebaut. Die Wandsockel steigen höher empor als zur Zeit des Rokoko, so hoch wie die Stuhllehnen und Kommoden, so daß ihre Abschlußlinien alle nicht schrankartig aufgebauten Möbel der Gesamtwirkung des Raumes einverleiben. Über den ionischen oder korinthischen Pilasterstellungen liegen mehr oder weniger streng gegliederte Gesimse, die anfangs noch hohlkehlenartig in den Plafond überleiten, allmählich aber die Form von Friesen annehmen. Bei höheren Räumen füllen Blindbögen mit Medaillons, Inschrifttafeln, Vasen oder Relieffüllungen den obersten Wandteil; zweigeschoßige Säle tragen über dem Gesims ein abermals architektonisch gegliedertes Halbgeschoß. Alle Wandeinteilung beherrscht strengste Symmetrie: mit den Fenstern korrespondieren die Panneaux der Rückseite; den Türen mit besonderen Gesimsen, gemalten oder reliefgeschmückten Supraporten und von Leistenwerk umrahmten Füllungen entsprechen Nischen oder Kamine. Über der Cheminée fehlt nie der Spiegel, der sich auch an den Mauerpfeilern zwischen den Fenstern über Konsoltischen wiederholt.



Abb. 8. Fries von Salambier.
Nach: Champeaux, Histoire de la Peinture décorative.

Gewölbte Decken waren mit Vorliebe kassettiert, flache Decken oder die Spiegel der Gewölbe als leichte duftige Himmel gemalt. Der Hauptreiz all dieser Räume beruht aber auf der Dekoration, der zwischen den Wandpfeilern eingeschobenen Füllwände, der Panneaux, deren Motive bald pompejanischen Wandgemälden, bald den Grotesken der italienischen Renaissance entnommen sind. Antikisierende Akanthusranken werden mit naturalistischem Pflanzenornament, oder mit allerlei Geräten, Symbolen und Attributen vermengt, die zu der Bestimmung der Räume in Beziehung stehen.

Ist der dekorative Schmuck der Felder reliefartig, besteht er aus aufgelegter ziselierter Bronze, aus Stuck oder aus geschnitztem, vergoldetem oder in blassen Tönen gestrichenem Holz. Tritt an Stelle der plastischen die farbige Wirkung,

wird das Panneau mit senkrecht gestreiften oder geblümten Seidenwebereien, mit bunten auf Seide oder Holz gemalten Grotesken, oder mit bedruckten Baumwollstoffen oder mit Papier bespannt, dem Wandschmuck bürgerlicher Appartements.

Auch beim Louis XVI.-Mobiliar spielt das Panneau eine wichtige Rolle; auch hier herrscht die Dreiteilung in Sockel, Hauptkörper mit Friesen und Feldern und abschließendem Gesims vor. Charakteristisch ist die Ausbildung der Beine, die nicht mehr wie im Rokoko oben ausgebaucht in das Möbel übergehen, sondern selbständig aus Fuß und Knauf bestehen.

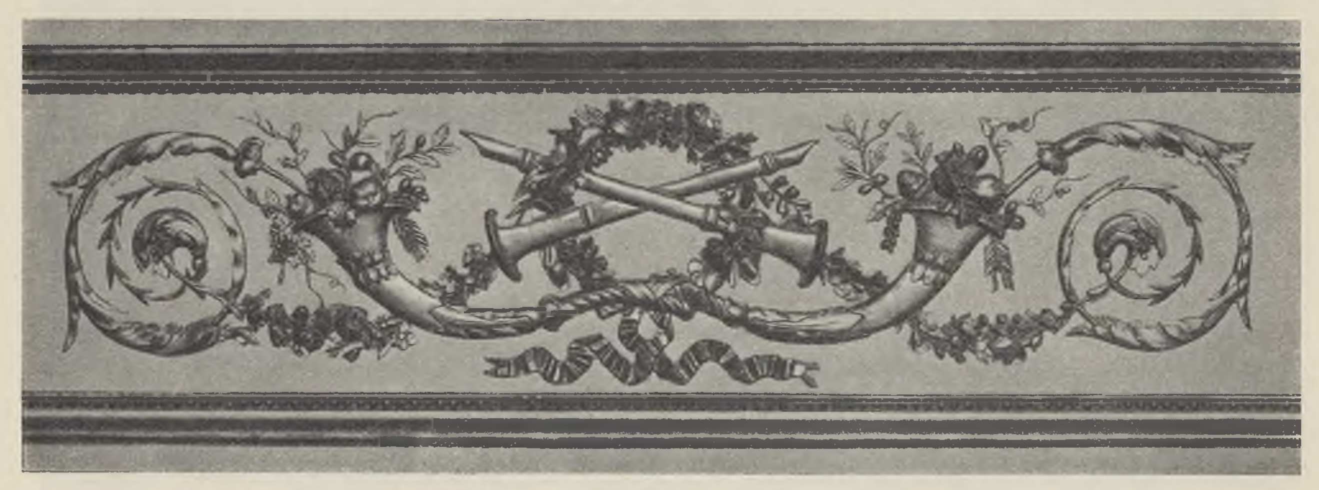


Abb. 9. Fries aus der Bibliothek Ludwigs XVI. im Petit Trianon.



Abb. 10. Von einem Kamin im Louvre.



Abb. 11. Panneau in Holz geschnitzt aus dem Musée des Arts décoratifs zu Paris.



Abb. 12. Von einem Kamin im Louvre.

Abbildungen der Tafel 84: Abb. 1. Holzschnitzerei vom Getäfel des Musikzimmers in der Bibliothek des Arsenals zu Paris (Louis XV.). Abb. 2 und 3. Geschnitzte Pilaster von der Wandtäfelung eines Salons in Paris (Louis XVI.). Abb. 4. Gemalter Fries aus dem Boudoir der Königin Marie Antoniette im Schlosse zu Fontainebleau (Louis XVI.). Abb. 5. Füllung von der Hohlkehle der Stuckdecke eines Salons in Paris (Louis XVI.). Abb. 6. Geschnitzte Wandfüllung über der Tür eines Salons im Hôtel-de-Ville zu Bordeaux (Louis XVI.).



H. Dolmetsch.

PLASTISCHE UND GEMALTE VERZIERUNGEN.

VERLAG v. JUL. HOFFMANN. STUTTGART.

XVIII. Jahrhundert

Weberei, Bortenwirkerei und Stickerei. Zu Tafel 85

Frankreich und besonders Lyon stehen im ganzen XVIII. Jahrhundert und bis in das XIX. Jahrhundert hinein in der Weberei in künstlerischer wie technischer Beziehung an der Spitze aller Länder.

Bei den großgemusterten Stoffen werden zum Teil die früheren noch auf das Granatapfelmotiv zurückgehenden Muster weitergeführt, besonders gern mit ananasartig geformten Mittelstücken. Daneben gibt es aber auch Stoffe mit naturalistischen Blumenstreumustern auf belebtem Fond oder mit breiten, mit Blumen durchsetzten Wellenbändern. Später in der Zeit Ludwigs XVI. finden sich häufig auch Wandbespannungen mit sich diagonalkreuzenden Blumenranken, deren Kreuzungspunkte durch allerlei Geräte, Blumenkörbe, oder auch farbenprächtige Vögel hervorgehoben werden. Die Zeichnung des Ornaments ist stets graziös, die Farben sind zart und oft durch Silber gehoben, die Gründe zumeist gleichfalls diskret gemustert.

Kleingemusterte Stoffe zeigen in der Regel nur Streublümchen, sich kreuzende Diagonalen, Tropfen, kleine Blüten oder ähnliche Motive in endloser Wiederholung. Daneben erfreuten sich aber auch die ombrierenden und Chinéstoffe größerer Beliebtheit gleich wie die bedruckten Stoffe, die zunächst im Wettbewerb mit den zahlreich eingeführten orientalischen Fabrikaten entstanden, aber erst später in der Empirezeit ihre Hauptbedeutung erlangten.



Abb. 8. Embleme der Musik. Nach Ranson.

Die Stickereien waren wie zur Barockzeit noch zumeist im Ronde-Bosse hergestellt, wobei die Unterlagen größerer Motive in Stoff oder Papier ausgeführt und dann mit Gold oder farbiger Seide überstickt wurden. Bei der dem Kreuzstich ähnlichen broderie en tapisserie legte man zur Vereinfachung der Arbeit über den Grund ein straminartiges Gewebe, dessen Fäden nach Fertigstellung der Arbeit wieder ausgezogen wurden.

Gegen Ende der Periode machte sich das Streben nach Verfeinerung des Details und vermehrtem Naturalismus auch in die Stickerei bemerkbar. Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen Stickereien für Herrenkleider, die damals von Paris aus in alle Welt versandt wurden und sich der jeweiligen Mode entsprechend durch allerlei Applikationen auszeichneten.



Abb. 9. Stoffmuster. Französisches Fabrikat nach 1780.



Abb. 10. Gewebter Seidenstoff. Französisches Fabrikat um 1775.

Nach: Dupont Auberville, L'Ornement des Tissus



Abb. 11. Golddurchwirkter Satin aus dem Museum zu Lyon.



Abb. 12. Stickerei auf Seide. Aus dem Garde-Meuble zu Paris.



Abb. 13. Golddurchwirkter Satin aus dem Museum zu Lyon.



Abb. 14. Weiße Seide mit farbiger Stickerei. Nach einem Entwurf von Philippe de La Salle in Lyon fabriziert.



Abb. 15. Goldgewirkter Stoff mit Muster in farbiger Seide. Nach Entwurf von Philippe de La Salle in Lyon fabriziert.

Abbildungen der Tafel 85: Abb. 1. Borte im Stile Ludwigs XIV. im Besitze des Möbelfabrikanten C. Baur in Biberach. Abb. 2. Stickerei von einer seidenen Weste (Stil Louis XIV.). Abb. 3. Stickerei an einem seidenen Rock (Stil Louis XV.). Abb. 4. Stickerei von einer Samtweste (Stil Louis XVI.). Abb. 3 und 4 aus der Altertümer-Sammlung zu Stuttgart; aufgenommen von Maler P. Haaga, Stuttgart. Abb. 5. Seidengewebe eines Meßgewandes (Stil Louis XIV.). Abb. 6. Gewebter Seidenstoff für Kleider (Stil Louis XV.). Abb. 7. Gewebter Stoff aus Seide und Wolle (Stil Louis XVI.). Nach: Hoffmann, Les Arts et l'Industrie.



H. Dolmetsch.

BORTENWIRKEREI, WEBEREI UND STICKEREI.

 VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.



Abb. 16. Wandleuchter aus dem Schlosse zu Fontainebleau.

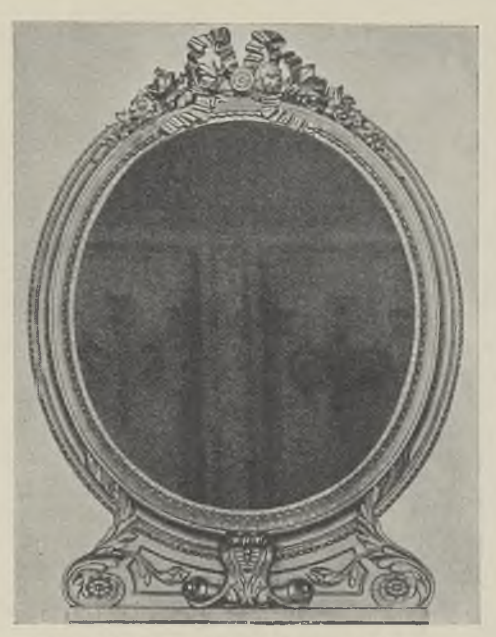


Abb. 17. Spiegel im Stile Louis XVI. aus dem Schlosse zu Fontainebleau.



Abb. 18. Wandleuchter aus dem Schlosse zu Fontainebleau.

XVIII. Jahrhundert
Metallbeschläge
Zu Tafel 86

Der Charakter der Möbel des späteren XVIII. Jahrhunderts wird wesentlich durch die Bronzebeschläge bestimmt, die den kühnen formalen Absichten des Rokoko besser zu entsprechen vermochten als das sprödere Holz. Das geht nicht selten soweit, daß der Plastiker den Ebenisten völlig zurückdrängt, was wieder zur Folge hatte, daß mehrere der bedeutendsten Möbelkünstler jener Zeiten in erster Linie Bildhauer waren; so Charles Cressent (1686—1768), der vor allem die Umwandlung des Louis XIV.-Stiles in den Stil Régence durchführte und die beiden Caffieri (Jacques [1678—1755] und Philippe [1714—1774]); auch Meissonier arbeitete als gelernter Goldschmied und Ziseleur vielfach für den Bronzeguß, der durch Gor, den Leiter der Gießerei im Pariser Arsenal, wesentliche technische Verbesserungen erfuhr.

Während noch Boulle die Bronzen mehr architektonisch verwendete, werden sie bei den späteren Meistern besonders bei den Caffieri rein dekorativ über die Marketerie der Möbel ausgebreitet, wie etwa die Zeichnung der Spitzen auf dem Netzgrund.

Die vergoldeten Bronzebestandteile der deutschen Möbel, Schloßbeschläge, Zugringe, Hülsen für Stuhl- und Tischbeine u. a. m. vor allem aber die Zierleisten wurden größtenteils aus England bezogen. Was in Deutschland selbst hergestellt worden ist, läßt sich in formaler und technischer Beziehung mit französischen Möbelbronzen nicht vergleichen. Ja im Bestreben, möglichst billig zu fabrizieren, ersetzte man die Bronzen nicht selten durch vergoldete Holzschnitzereien oder auch überaus ärmlich durch gestanzte Messingbleche.

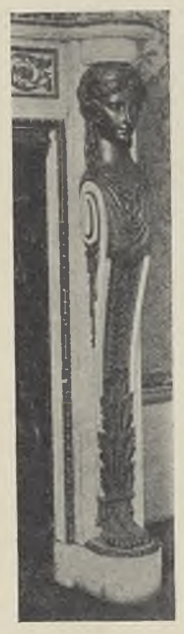


Abb. 19. Von einem Kamin im Schlößchen Bagatelle.

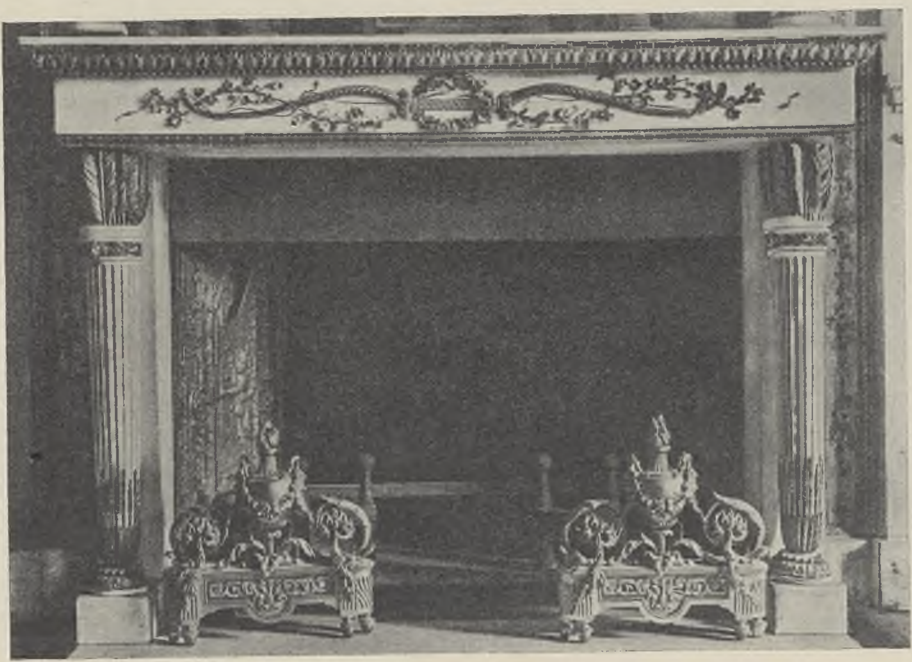


Abb. 20. Kamin im Stile Louis XVI. mit bronzenen Feuerböcken. Aus dem Schlosse zu Fontainebleau.



Abb. 21. Von einem Kamine im Hôtel des Monnaies zu Paris.





Abb. 22 und 23. Wandverzierungen aus dem Schlafzimmer der Königin Marie Antoinette im Schlosse zu Compiègne.

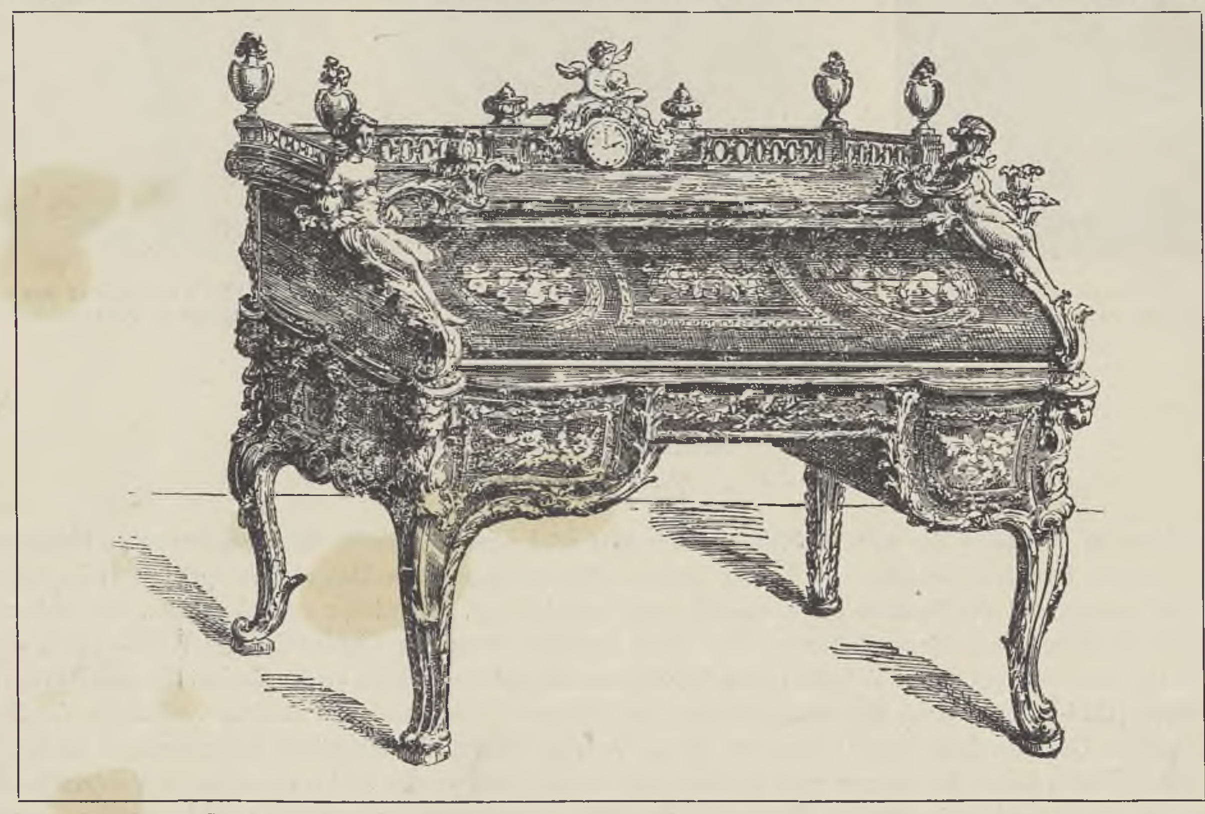


Abb. 24. Schreibtisch König Ludwigs XV. im Louvre zu Paris. Nach: Blanc, Grammaire des Arts décoratifs.



Abb. 25. Möbelbeschlag aus Bronze im Stile Louis XVI.

Abbildungen der Tafel 86:

Abb. 1—15. Verschiedene Metallbeschläge nach Abgüssen aus der Sammlung der Gipsabgüsse der Königl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart.



Abb. 26. Möbelbeschlag aus Bronze im Stile Louis XVI.



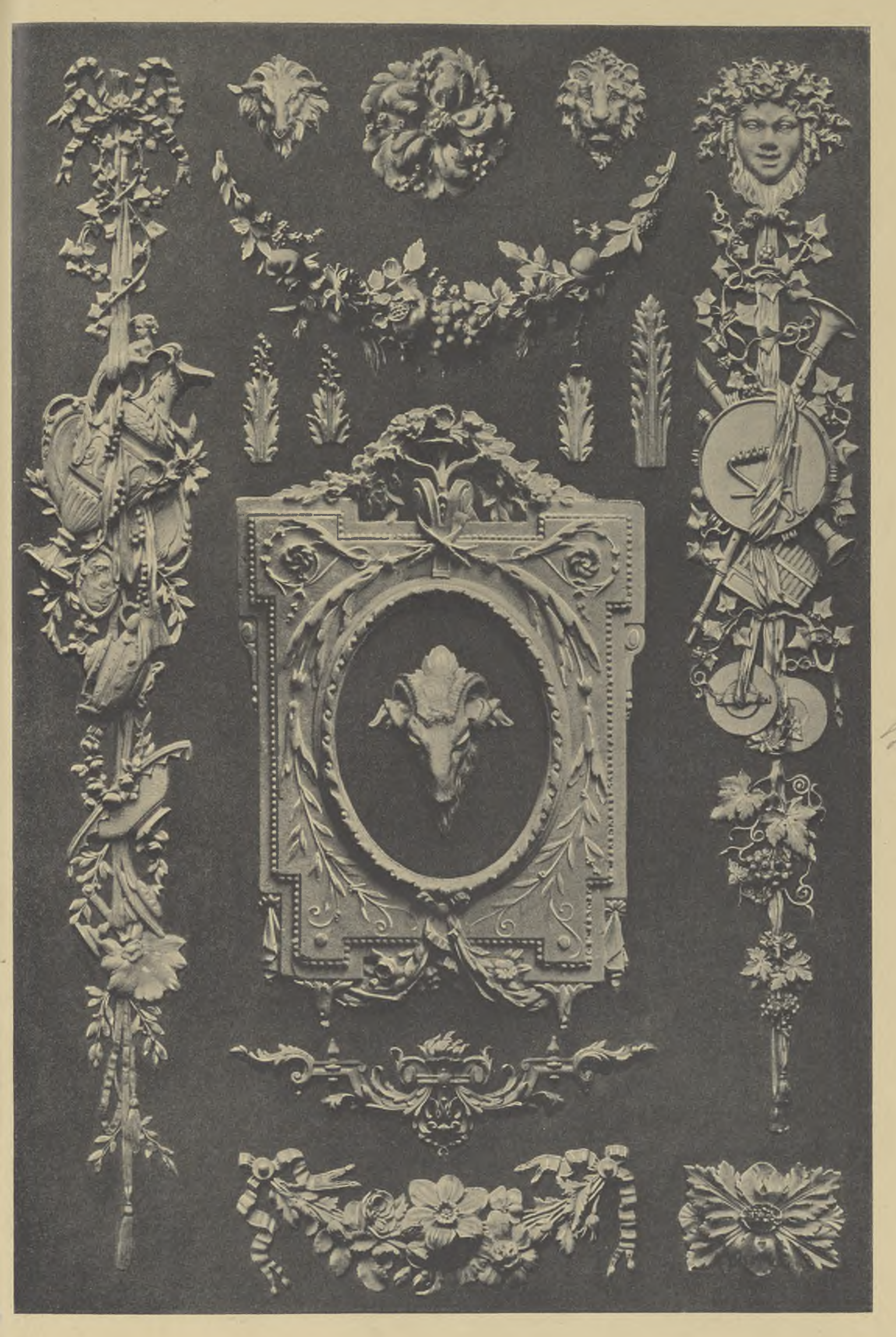
Abb. 28. Früchtekorb. Holzschnitzerei im Bayrischen Nationalmuseum zu München. (Nach 1780).



Abb. 27. Möbelbeschlag aus Bronze im Stile Louis XVI.

Abbildungen der Tafel 86:

Abb. 1—15. Verschiedene Metallbeschläge nach Abgüssen aus der Sammlung der Gipsabgüsse der Königl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart.



H. Dolmetsch
ORNAMENTENSCHATZ

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

METALLBESCHLÄGE.

XVIII. und XIX. Jahrhundert

Wand- und Deckenschmuck der Empire- und Biedermeierzeit

Zu Tafel 87

Noch stärker als zur Louis XVI.-Zeit, wird bei den Raumausstattungen des Empire die stilbildende Kraft der Architektur hervorgehoben. Unter strengster Berücksichtigung der Symmetrie und der Achsen wandeln sich die Wände in Gerüste, auf deren abschließenden Gesimsen die Decken ruhen. Zwischen den Stützen, die ohne Sockel meist bis zum Boden reichen und dann auf niederer gemeinsamer Stufe stehen, liegen die mit allen möglichen Mitteln als unfest charakterisierten Türen, Fenster und Füllungsflächen. Die Panneaux verschwinden; dafür werden die Felder mit straff gespannten oder in natürlichen Falten herabhängenden Stoffen von ruhiger satter Färbung bespannt, mit helleren Tapeten beklebt, auch mit pompejanischen Grotesken oder mit lose aufgehängten Draperien bemalt, die Ausblicke in die freie Landschaft gewähren. Figurenfriese in Relief oder in Graumalerei und darüber antikisierende Gebälke vermitteln den Übergang zur Decke, die kassetiert, mit Stoffen zeltartig überspannt oder inmitten des glatten Spiegels mit einer Akanthus- oder Palmettenrosette aus Stuck geschmückt wird. Der Fußboden ist parkettiert oder mit Steinmosaik belegt, wobei antikisierende, vom Mittelpunkt ausgehende oder richtungslose Flächenmuster beliebt waren. Teppichbeläge sind selten; dagegen gewinnt die Drapierung der Fenster,



Abb. 7. Wandmalerei im großen Salon des Schlosses Malmaison.

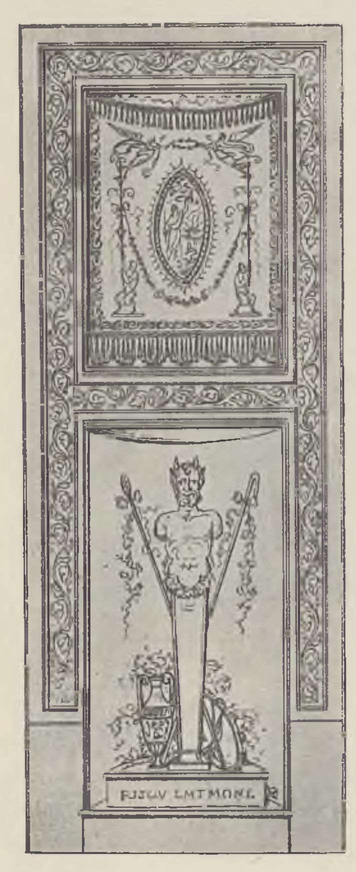


Abb. 8. Wandmalerei.

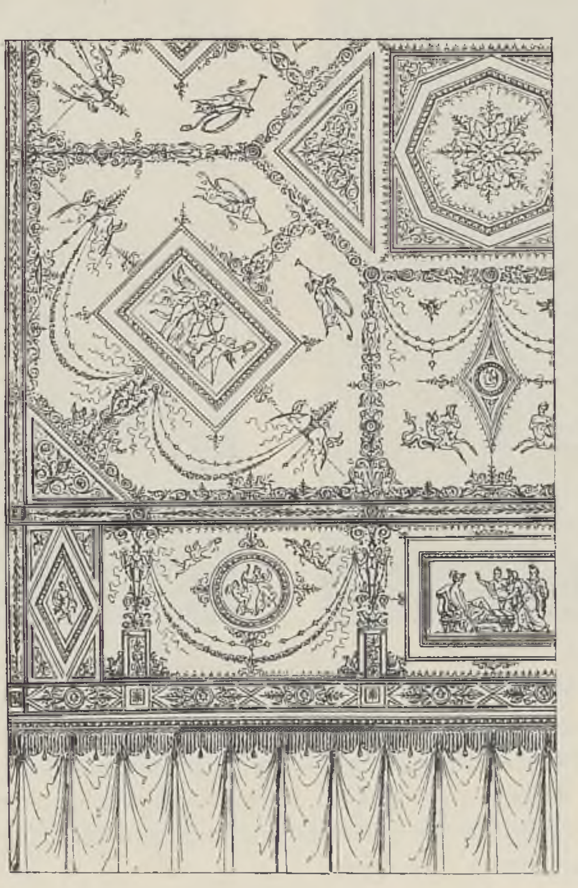


Abb. 9. Entwurf zu einer Deckenmalerei.
Nach Entwürfen von L. und F. Basoli aus dem Jahre 1803.



Abb. 10. Wandmalerei.

Türen, Betten und Toilettentische mit schweren und leichten Stoffen besondere Bedeutung. Die Vorherrschaft des Empire dauerte nicht lange. Bereits nach 1820 treten Naturalismus, Romantik und das Neu-Rokoko Louis-Philipps an seine Stelle, vor allem aber der „Biedermeierstil", der schon zur Zeit als Höfe und Wohlhabende dem Empiregeschmack huldigten, von deutschen Bürgern, Beamten und Gelehrten, kurz von allen denen geschaffen wurde, die nicht die Mittel besaßen, besondere Architekten mit dem Entwurf ihrer Zimmereinrichtung zu beauftragen. Alles der Architektur

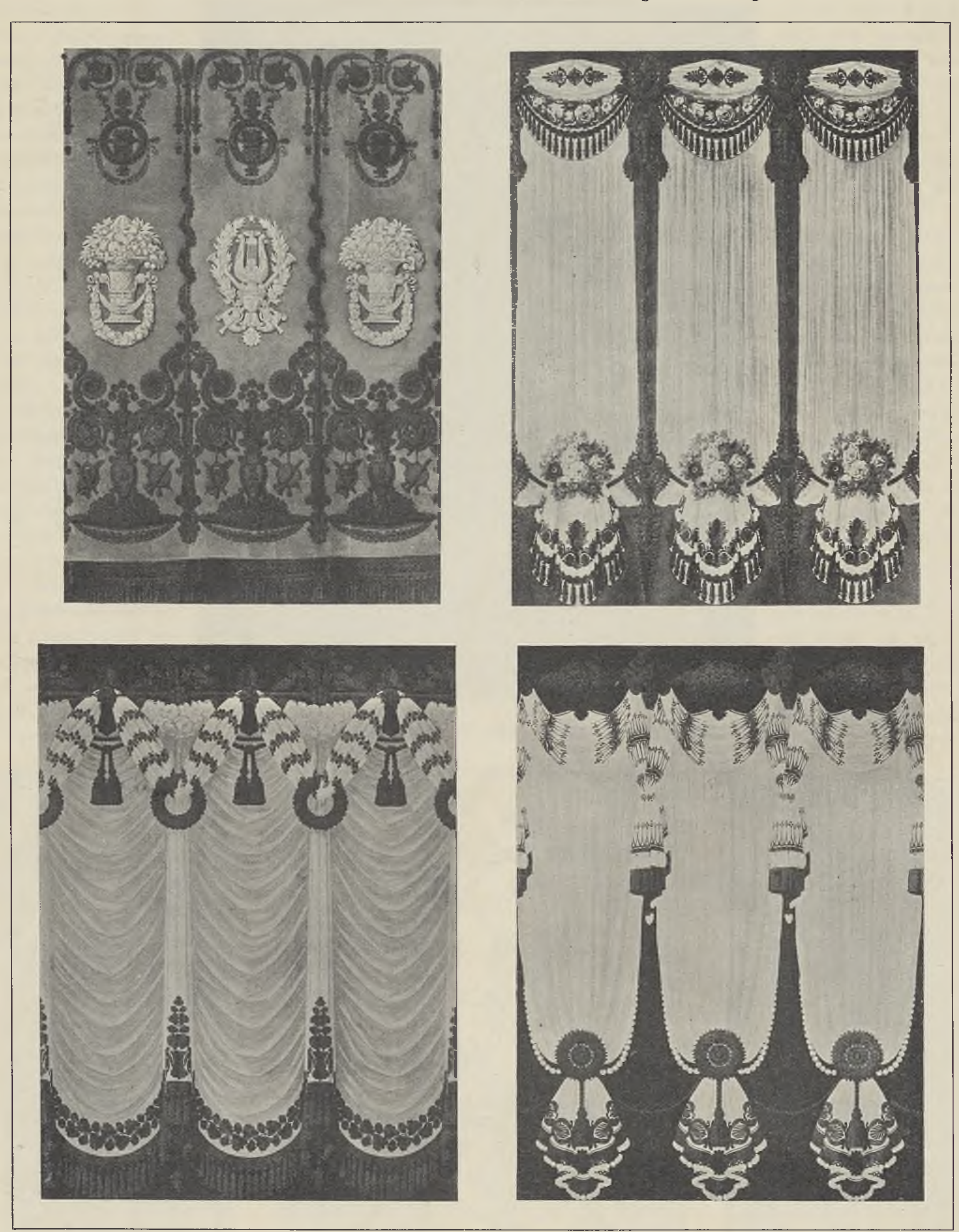


Abb. 11—14. Verschiedene Tapetenmuster der Empirezeit.

entnommene Bauen, aller Symmetriezwang wird hier vermieden, die Wand unter weißer flacher Decke als möglichst vorteilhafter Hintergrund für die Begebenheiten im Zimmer zur Neutralität entwickelt und der Raum selbst frei gegeben für die zwanglose Bewegung der Möbel und Menschen. Selbst der Wandschmuck erhält Beweglichkeit, um Ruhe und Einheit der Fläche zu wahren. Staffeleibilder und Familienerinnerungen in schlichten Rahmen tragen dazu bei, das individuelle Persönliche der Raumstimmung zu mehren.

Abbildungen der Tafel 87: Abb. 1—6. Wand- und Deckenmalereien aus dem Arbeitszimmer König Friedrichs I. von Württemberg im Schlosse zu Ludwigsburg, aufgenommen von Zeichner G. Kurz.



H. Dolmetsch.

1.

WAND- UND DECKENMALEREI.



Abb. 6. Entwurf zu einer bedruckten Leinwand von J. B. Huet (1745—1811) für die Manufaktur von Jouy. Aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts. — Im Musée des Arts décoratifs, Paris.

XIX. Jahrhundert. (Anfang)

Gobelinweberei, Posamentierarbeit und Tapeten

Zu Tafel 88

Die farbige und ornamentale Behandlung der Wandbekleidungen in Stoff und Webereien ist um die Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert ruhiger und einheitlicher als in der Louis XVI.-Zeit. Gewöhnlich herrscht eine einzige Farbe an Wänden und Möbelbezügen vor, die oft nur durch eine kleine, stets sich wiederholende Musterung im Ton des Grundes etwas belebt wird. Ungemusterte Stoffe sind durch Borden am oberen und unteren Rande begrenzt.

Prächtige Damaste mit abgepaßten Musterungen, Gobelins mit naturalistischem Schmuck, mit Blumen, Schmetterlingen, Landschaften und Tieren, Lederbezüge vornehmlich in Grün mit Goldpressung oder bunte in Kreuzstich ausgeführte abgepaßte Stickereien dienten als Möbelbezüge, während zu den zahlreichen Draperien, die jetzt Türen, Fenster und einzelne Möbel belebten, nicht nur schwere Stoffe, sondern mehr und mehr auch weiße Musseline oder ungemusterte Seidenstoffe in der Farbe der Wand mit Stickereien oder Spitzen an den Rändern, mit Bordüren, Fransen, Schnüren und Quasten verwendet wurden. Die Träger solcher Draperien waren Stangen aus Holz oder Metall mit Palmetten, Pinienzapfen, Lanzenspitzen u. a. als Endigungen. Seltener werden die Vorhänge an geschnitzten Rosetten befestigt oder z. B. von Adlern oder Tauben gehalten.

Bereits um 1700 traten an Stelle der Gobelins und Stoffbezüge an den Wänden vielfach Papiertapeten (vergl. die Abb. 11—14, S. 194), die dann um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich in großer Menge fabriziert und exportiert wurden. Diese papiers veloutés oder papiers soufflés (gemusterte Papiere mit aufgeklebtem Wollstaub), die früher größtenteils aus England eingeführt worden sind, bildeten den Wandschmuck der gut bürgerlichen Wohnungen und waren in sanften hellen Farben, besonders in Grün, Strohgelb, Blau oder auch in Grau und Rot beliebt. Dabei wurden die Wände in regelmäßige Felder eingeteilt, die von anders gefärbten, gewöhnlich Grau in Grau gemusterten Bordüren umrahmt waren. Auch marmorierte Papiere wurden hergestellt und zusammen mit den „vier antiken Säulenordnungen", mit Lambrien und Supraporten, mit Medaillons, Festons oder Basreliefs zur Ausstattung von Speise- und



Abb. 7. Aus einer Papiertapete der Empirezeit.

Gartensälen, von Treppen, Korridoren und Vorzimmern verwendet. Englische Kattuntapeten, die auf weißem, strohfarbenem oder erbsengelbem Grunde in Kupferdruck ausgeführt und bemalte Musterungen zeigten, waren hingegen infolge ihrer größeren Kostspieligkeit seltener.



Abb. 8. Sofasitz oder Rücklehne. Tapisserie aus Beauvais im Empire-Stile aus dem Garde-Meuble, Paris.



Abb. 9. Stickerei von einem Kleidungsstück.



Abb. 10. Stoffmuster aus dem Garde-Meuble zu Paris.



Abb. 11. Gewebte Bordüre um 1800.





Abb. 12 und 13. Stuhlsitze. Tapisserien aus Beauvais im Empire-Stile aus dem Garde-Meuble, Paris.

Abbildungen der Tafel 88: Abb. 1. Füllung eines Windschirmes von Saint-Ange. Aufgenommen von H. Vivien, Paris. Abb. 2—5. Seide- und Samtbordüren mit übersponnenen Quasten an Stoffdraperien im Königlichen Schlosse zu Ludwigsburg. Aufgenommen von G. Kurz, Stuttgart.



H. Dolmetsch.

GOBELIN-WEBEREI UND POSAMENTIERARBEIT.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

Abb. 24. Entwurf zu einem Schlafzimmer. — Aus: C. Percier & P. F. L. Fontaine, Recueil de Décorations intérieures

Empire-Stil. XIX. Jahrhundert

Möbel und Metallbeschläge. Zu Tafel 89

Die Architekten Percier und Fontaine, der Ebenist Jacob-Desmalter und der Ziseleur Thomire waren als unzertrennliche Arbeitsgenossen die maßgebendsten Künstler für die Entwicklung des Empiremöbels, auf die allerdings auch die Tätigkeit und Kunstauffassung des Malers Prud'hon von nicht zu unterschätzendem Einfluß war. Je mehr das Quellen-



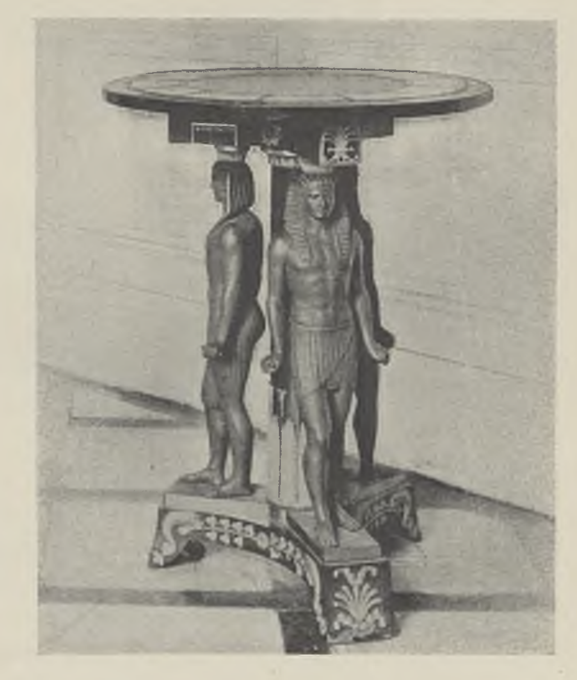


Abb. 25 und 26. Stuhl und Tischchen aus dem Kgl. Schlosse zu Ludwigsburg.
Aus: J. A. Lux, Von der Empire- zur Biedermeierzeit.

material und die Kenntnis antiker Vorbilder zunahmen, je mehr durch die napoleonischen Feldzüge das Verständnis, auch für die Kunst Ägyptens wuchs, um so energischer war die Abkehr von der graziösen Kunst des Rokoko. Wissenschaft und Verstand, vor allem aber die Sehnsucht nach Wahrheit und Klarheit, beherrschten das gesamte Kunstleben, das energisch und kraftvoll alles Weichliche und Süßliche zu vermeiden bestrebt ist.

Wie die Stile der vergangenen Perioden, entstand auch das Empire in Frankreich; die Neueinrichtungen der napoleonischen Schlösser dienten als Vorbilder für die Ausstattung der Wohnungen der Fürsten und des Adels in der ganzen gebildeten Welt. Auch das wohlhabende Bürgertum schloß sich bald der neuen Geschmacksrichtung an, die so international wurde, daß Unterscheidungen nach den einzelnen Ländern nicht wohl durchgeführt werden können.

Je nach den antiken Quellen lassen sich unter den Empiremöbeln zwei Hauptgruppen unterscheiden: entweder „tischlerisch architektonische Möbel", die sich im wesentlichen an antike Architekturformen, an Tempel, Triumphbögen, Sarkophage, Grabmäler oder Altäre anlehnen, oder „bildhauerische Möbel", die der antiken Bronzeplastik ihre Motive entnehmen und mit geschnitzten oder in Bronze ausgeführten römischen oder ägyptischen Fabelwesen, mit Sphinxen, Greifen, Adlern und Löwen geschmückt und belebt sind. Stets aber ist die Gliederung klar und streng architektonisch, die Säule dorisch mit schmal entwickelter Basis auf stufenartigem, gewöhnlich unter dem ganzen Möbel durchgeführtem



Abb. 27. Schmuckschrank der Kaiserin Marie Louise.

Von dem Ebenisten Jacob Desmalter. Aus: Libonis, Les styles français.

Unterbau. Neben dem dorischen Kapitell findet sich auch das korinthische mit flach behandelten Akanthusblättern. Die tragenden Glieder, wie Tisch- und Möbelbeine, sowie alle Stützen, erhalten zumeist figürliche Formen; glatte Flächen sind beliebt, mit Ornamenten oder figürlichen Darstellungen in Bronze, Intarsia oder Malerei als Mittelverzierung. Der Bronzeschmuck wird beibehalten, vergoldet oder antik grün patiniert; doch treten an Stelle der tändelnden Liebessymbole der vergangenen Epoche ernstere kriegerische oder patriotische Embleme, Lorbeer-, Eichen- und Palmzweige, Blitze Jupiters, Glücks-, Sieges- und Friedensgöttinnen. Als Material werden Mahagoni- und Ebenholz bevorzugt; daneben kommt aber auch weiß gestrichenes Holz mit geschnitzten und vergoldeten Reliefauflagen vor.

Der Empirestil überdauerte die Generation, die ihn erstehen ließ, nur wenig. Er verschwand rasch und fast völlig und ist nur deßwegen von bleibendem Wert, weil er zum ersten Male die zeitgemäße praktische Verwendung wissenschaftlich erworbener Kenntnisse längst vergangener Kunstperioden lehrt und demonstriert.

Abbildungen der Tafel 89: Abb. 1—23. Metallbeschläge von Möbeln des Kgl. Residenzschlosses zu Stuttgart sowie aus der staatlichen Sammlung vaterländischer Altertümer daselbst.



H. Dolmetsch
ORNAMENTENSCHATZ

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART

METALLBESCHLÄGE.



Abb. 8. Hellblauer geschnittener Samt auf gelbem Atlasgrund. Aus der Sammlung des Königl. Landesgewerbemuseums zu Stuttgart.



Abb. 9. Mittelstück eines Stoffes aus dem Garde-Meuble zu Paris.

XVIII. und XIX. Jahrhundert

Weberei, bedruckte Stoffe und Stickerei.

Zu Tafel 90

Die Stoffmuster der Louis XVI.-Zeit blieben noch lange bis in das XIX. Jahrhundert hinein beliebt. In der eigentlichen Empirezeit treten dann an Stelle der freien Blumenmuster streng geformte Kränze, Rosetten oder einzelne antikisierende Motive wie Lyren, Amphoren, Adler oder Bienen, manchmal, aber seltener, auch größere strengere



Abb. 10. Stoffmuster aus dem Garde-Meuble zu Paris.



Abb. 11. Seidenstoff gelb auf rotem Grund. Frankreich um 1800.



Abb. 12. Dekoratives Panneau, vielleicht von Prieur (Ende des XVIII. Jahrhunderts).



Abb. 13. Schwarzer geschnittener Samt auf grünem Atlasgrund. Deutschland um 1800.



Abb. 14. Stoffmuster aus dem Garde-Meuble zu Paris.

Musterungen. Bei den Stoffen, deren symmetrisches Rankenwerk antike Gruppen, Kameen oder Vasen als Mittelstücke umschließt, herrschen kühle Farben und Tönungen en camayeu vor.

Das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit trug mit dazu bei, den Stoffdrucken, die zunächst nach orientalischen Vorbildern nachgeahmt wurden, größere Verbreitung zu verschaffen. Der deutsche Stoffdruck, wurde bereits zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts in Hamburg und Augsburg betrieben; dann übernahm Mülhausen, das schon vor der

französischen Besitzergreifung (1798) eine umfangreiche Textilindustrie besaß, die Führung, die nur vorübergehend durch die Tätigkeit von Wilhelm Philipp Oberkampf († 1815) in Jouy bei Versailles etwas in den Hintergrund gedrängt wurde.

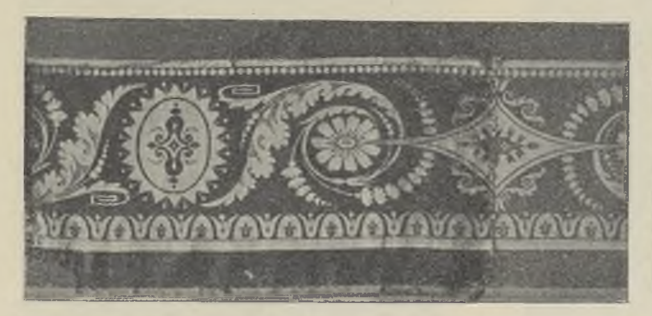


Abb. 15. Bordüre aus rotem Seidendamast um 1800.



Abb. 16. Bordüre aus hellblauem Atlas.

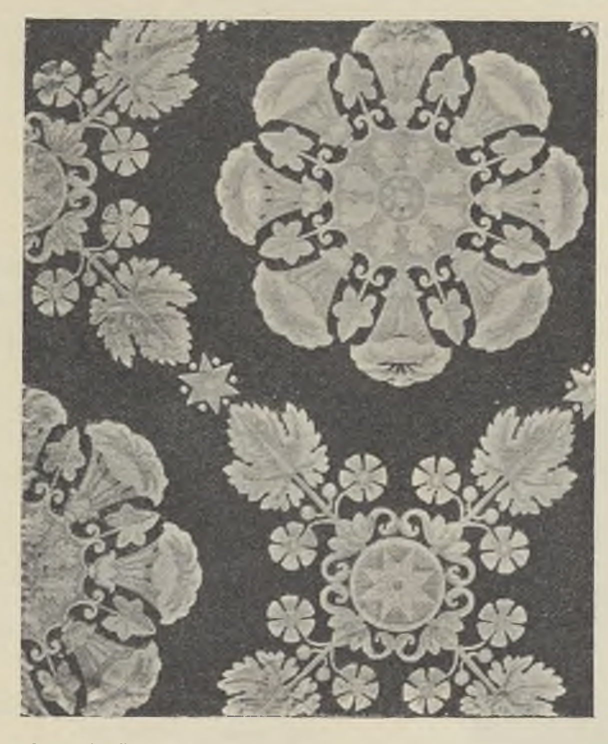


Abb. 17. Seidendamast. Ornament gelb auf grünem Grund.



Abb. 18. Samt. Ornament braun auf gelblichweißem Grund.

Die Abbildungen 15—18 sind nach Stoffen der Sammlung des Kgl. Landesgewerbemuseums zu Stuttgart hergestellt worden.



Abb. 19. Kleiderbordüre, Applikationsstickerei auf Tüll.



Abb. 20. Kleiderbordüre, Perlenstickerei auf Tüll.

Aus dem Musée d'art et d'industrie zu Lyon.

Bei den stets bewundernswürdig fein ausgeführten Stickereien der Empirezeit sind kleine Streumuster und naturalistische Motive häufiger als größere antikisierende Kompositionen. Die Farben erscheinen uns namentlich bei späteren Arbeiten zumeist überaus grell; Gold- und Silberstickereien sind in der Regel so plastisch aufgetragen, daß sie den Charakter von Treibarbeiten erhalten.

Abbildungen der Tafel 90: Abb. 1—7. Seidengewebe nach Originalmustern im Königl. Landesgewerbemuseum zu Stuttgart.



SEIDENWEBEREI.

VERL. v. JUL. HOFFMANN, STUTTGART.

DER ORNAMENTEN SCHATZ